

VASARI'S RAGIONAMENTI: THE TEXT AS A KEY TO
THE DECORATIONS OF PALAZZO VECCHIO

Paola Tinagli Baxter

Ph. D.

University of Edinburgh

1988.



A B S T R A C T

The Ragionamenti by Giorgio Vasari have usually been seen by scholars as a description and an explanation of the narrative /allegorical cycles of the two major suites of rooms in the Palazzo Vecchio in Florence, namely the Appartamento degli Elementi, and the Appartamento di Leone X, both commissioned by the Duke of Florence Cosimo I de Medici and decorated by Vasari himself during the 1550's and 1560's. The text has been seen as one of the most convincing pieces of evidence that a programme built on a complex structure of meaning was one of the priorities of patrons and advisers during this period.

This thesis attempts to rediscover Vasari's original intentions. It also attempts to place the Ragionamenti in the context of mid-16th Century writings about art, from the point of view, both of contemporary artistic theories, and of the functions of the text.

An analysis of the work itself provides some of the evidence, but much of the Ragionamenti's original scope and functions can be rediscovered through an examination

of contemporary texts. Some of these, like the unpublished biography of the painter by his nephew Marcantonio, help to trace the genesis of the Ragionamenti. Others, used by Vasari as sources for his text, throw light, not only on his working methods as a writer, but also on his intentions as a panegyrist of the Medici.

It is argued here that the "multiple layers of meaning", which most scholars up till now have believed were present right from the first conception of the programme, are in fact an ex-post-facto elaboration, an aspect of a conventional courtly praise to the ruler, and an extremely important exercise in historical myth-making in the unstable world of 16th-Century Italian politics. The interest in the discovery of meanings hidden within an image is one of the characteristics of contemporary writings on art, and this aspect is also examined.

Finally, 16th-Century descriptions of ephemeral apparati and of permanent works of art - a genre which Vasari pioneered with the Ragionamenti - help to assess the merits and the scope of this important text.

ACKNOWLEDGEMENTS

My deepest gratitude and thanks to my supervisor, K.M. Bury, who first suggested the area of my studies. Without his constant encouragement, my research would have never reached this point.

I would especially like to thank Charles Davis and Margaret Daly Davis for their friendship, and their help at various stages of my research. Charles Hope and Elizabeth McGrath were most helpful at an earlier stage, when I presented some of this material at a conference in Arezzo, and they continued to be supportive.

I would also like to thank Prof. Paola Barocchi, Prof. P. Brand, Dr. Judith Bryce, Dr. M. Campbell, Prof. B. Mitchell, Dr. A.M. Maetzke, Dr. L. Olivato Puppi.

The staffs of the following libraries and archives have given me assistance at various points:

Archivio di Stato, Arezzo; Archivio di Stato, Florence.
Biblioteca Hertziana, Rome; Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Florence; Biblioteca Nazionale Centrale, Florence; Biblioteca Riccardiana, Florence;
Kunsthistorische Institut Library, Florence; British

Library, London; National Library of Scotland, Edinburgh; University Library, Edinburgh.

The staffs of the Casa Vasari, Arezzo; and of the Soprintendenza in Arezzo and in Florence were of the greatest help.

I am very grateful to the Elizabeth Nuffield Educational Fund for a generous loan at the beginning of my research.

And finally, a very special thanks to S. Wallace, whose help and support have been invaluable.



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

PAGE ORDER INACCURATE IN ORIGINAL

CONTENTS

<u>Chapter</u>	<u>Page</u>
Abstract	11
Acknowledgements	1v
Table of contents	vi
List of Abbreviations	viii
Introduction	x
I The Uffizi Manuscript	1
II The Dating of the <u>Ragionamenti</u> and of the Uffizi Manuscript	32
III The Sources for the Text	51
IV Marcantonio Vasari, the "Vita di M. Giorgio Vasari" and the <u>Ragionamenti</u> I	90
V Marcantonio Vasari, the "Vita di M. Giorgio Vasari and the <u>Ragionamenti</u> II	108
VI "Le Stanze Nuove del Palazzo di Piazza"	128
VII Aspects of the Problem of Meaning in 16th-Century Art Theory	167
VIII Meaning in the <u>Ragionamenti</u>	185
IX Descriptions of ephemeral <u>apparati</u> and the <u>Ragionamenti</u>	225

X	Five 16th-Century Descriptions: Form and Function	256
	Appendix I. Marcantonio Vasari	294
	Appendix II. Transcription of the Description of the <u>Appartamento degli Elementi</u> and the <u>Appartamento di Leone X</u> from the "Vita di M. Giorgio Vasari" by Marcantonio Vasari	304
	Appendix III. The Treatment of Historical events in some mid-16th Century Decorative Schemes	354
	Bibliography	376

* * *

LIST OF ABBREVIATIONS

A. S. F.	Archivio di Stato, Florence
A. V. A.	Archivio Vasari, Arezzo
A. V. R.	Archivio Vaticano, Rome
B. G. U.	Biblioteca della Galleria degli Uffizi
B. N. C. F.	Biblioteca Nazionale Centrale, Florence
B. R. F.	Biblioteca Riccardiana, Florence
B. U. B.	Biblioteca dell'Universita' di Bologna
Cf.	compare
Cod.	codex
D. B. I.	Dizionario Biografico degli Italiani
ed.	editor
esp.	especially
fol.	folio
G.	Guardaroba
<u>J. W. C. I.</u>	<u>Journal of the Warburg and Courtauld</u> <u>Institutes</u>
Laur.	Laurenziana
Magl.	Fondo Magliabechiano.
<u>M. K. I. F.</u>	<u>Mitteilungen des Kunsthistorischen</u> <u>Institutes in Florenz</u>
Ms	Manuscript
n.	note
N. J.	New Jersey
n. s.	nuova serie

N. Y.	New York
No.	Number
r	recto
Ser.	Series
st. c.	stile corrente
T.	tomo
tr.	translated
v	verso
Vol.	Volume

INTRODUCTION

1988 marks the 400th anniversary of the publication of the Ragionamenti. This text was written by Giorgio Vasari during the years (from the mid-1550's onwards) which saw the realization of some of his most important work - the restructuring and decoration of a number of apartments and rooms in the Palazzo Vecchio in Florence, for Duke Cosimo de' Medici. Vasari's increasing success as the regista, as Paola Barocchi defined him,¹ of the major artistic enterprises of the Ducal Court and as the writer of the Lives, prevented him from completing and publishing what may seem, at first glance, only a guidebook to the Appartamento degli Elementi and the Appartamento di Leone X. And it is as such that the Ragionamenti have often been considered by scholars.² They have been dwarfed by the monumental achievement of the Lives and have suffered the consequences, having always been defined as a decidedly minor work.³

The function of this text has been seen as describing the decorative cycles of the two major apartments and of the Salone dei Cinquecento, - the Sala Grande - of Palazzo Vecchio, and as explaining the subject matter and the complex "secondary levels of meaning" which guided the choices made when the programme had been conceived. The Ragionamenti, one of the very few extensive texts about a pictorial cycle written by a painter, have been seen as one of the most convincing pieces of evidence that a programme built on a complex structure of meaning was one of the priorities of patrons and their advisers during the 16th Century. In fact, the decorations of the two Palazzo Vecchio apartments have been considered as gaining stature

.../because of the supposed intricacy of their subject-matter.

But in view of E.H. Gombrich's observations,⁴ and, subsequently, of C. Hope's analysis of the problem of meaning and of topical references in Renaissance works,⁵ a re-assessment of the Ragionamenti has become necessary.⁶

This thesis attempts to examine Vasari's text in relation to the issues raised by E.H. Gombrich and C. Hope, and to rediscover Vasari's original intentions. It also attempts to place the Ragionamenti in the context of mid-16th Century writings about art, both from the point of view of artistic theory and of the function of the text.

The analysis has been limited to the first two Giornate, which deal with the Appartamento degli Elementi and the Appartamento di Leone X, and has not been extended to the Ragionamento Unico, the Sala Grande of Palazzo Vecchio. A number of reasons have guided this decision. Firstly, the Giornata Prima and Seconda, are linked, as text, by certain problems, among which that of meaning is the most important. Secondly, the two apartments had been conceived as having similar semi-private functions, and they should be considered together. The Sala Grande presents a different series of problems, partly because of its functions, partly because of the date of execution.

A detailed examination of the manuscript of the Ragionamenti is the subject of the first chapter, with particular reference to the changes and corrections which have been made on the original text at a later date, when the painter's nephew, Giorgio Vasari the Younger, was

.../engaged in preparing the manuscript for publication. Changes to the original language provide an interesting insight into the concern for a more formalized style in written language during the last two decades of the century in Florence. But it also appears that Counter-Reformation attitudes had necessitated a different, more precise approach to the discussion of mythological subject-matter. Some of the corrections, in fact, sharpen the distinction between religious truth and the favole which decorate the Appartamento degli Elementi.

The problem of the dating of the manuscript is then examined, in an attempt to establish the relationship between text and decorative cycles. This is an important question in the context of the related problems of meaning and of function of the text. In fact the dating of the Ragionamenti must be established independently of the dating of the paintings, in order to assess how autonomous the text was from the decoration, and evidence examined in this chapter points to the conclusion that in fact this was the case. The external evidence provided by Vasari's letters to Duke Cosimo, to Vincenzo Borghini, and by the Lives is examined, in order to arrive at a dating of the text, together with internal evidence. The latter shows that the text was constantly reworked during the late 1550's and early 1560's, and that it was in fact never completed.

A comparison between text and paintings establishes that Vasari did not wait for the decorative scheme to be finished before "describing" it: a number of discrepancies clearly demonstrate that the programme underwent certain alterations. Furthermore, Giorgio Vasari the Younger did not find it necessary to eliminate the discrepancies between text

.../and decorations. This shows again that the text is to a certain degree autonomous from the decoration.

The sources for the programme and for the text provide the subject for the following chapter. The "sources for the sources" are also traced - Boccaccio's Genealogia Deorum and the works of Florentine historians. Among the historical sources, Giovio occupies a predominant position. Here the role of Vasari's friend and adviser, Cosimo Bartoli, is assessed. Bartoli appears to have had more influence in determining the conception of the programme than he had been previously credited with, especially as far as the Appartamento di Leone X is concerned. The important aspect of choice for the istorie is considered, especially with reference to the Appartamento di Leone X. The political message of the cycle places the programme within a certain current in Florentine historiography. This problem is also discussed in one of the subsequent chapters, during the examination of the function of the text.

Vasari's working methods in writing the Ragionamenti are examined, and it is in this context that the first evidence is provided in relation to the question about the "multiple layers of meaning" and the molto doppia orditura connecting the two apartments. This has until now been believed to have been present right from the first conception of the programme.

More evidence on this problem is brought to light through an examination and dating of a manuscript text which has been until now ignored by Vasari scholars, the "Vita di Messer Giorgio Vasari" written by the painter's other nephew, Marcantonio. Here, in spite of the

.../openly declared celebrative intentions, and of the emphasis on patronage, the senso nostro is never mentioned. This work includes an extensive section on the Palazzo Vecchio's apartments, and Marcantonio's descriptions are here considered as having been based on notes left by the painter. A comparison between Marcantonio's text and the Ragionamenti is also particularly fruitful in the case of the last two Ragionamenti of the Giornata Seconda - the section which is not included in the Uffizi Manuscript. Here the similarity between Marcantonio's text and the Ragionamenti is striking. The pronounced changes in style present in the second half of the Sala di Clemente and in the last two Ragionamenti have always been rather puzzling. Here it is proposed that it was Giorgio Vasari the Younger who finished the dialogue written by his uncle, using as a source either the painter's first draft for the work, or the description written by Marcantonio. Some brief biographical notes on Marcantonio Vasari, and a transcription of the description of the two decorative cycles contained in his "Vita di Messer Giorgio Vasari" are included in two appendices at the end of the main text.

Before examining the problem of the function of the text, the two apartments are discussed from the point of view of their use. The furnishing of the apartments is described, together with the changes which demonstrate the increasing amount of luxury lavished on the stanze nuove from the late 1550's to the late 1580's. Contemporary evidence is used to give information about the inhabitants of the apartments and about the court's guests who were housed there. It is shown that the function of the rooms changed from semi-private to semi-public, and that, more and more, during the period taken into

.../consideration, the stanze nuove acquired the role of show-pieces, transmitting their message to princes and ambassadors.

The problem of meaning in 16th-Century art theory is then explored, with reference to istoria, inventione and significato. This analysis is extended to the cornici to Cosimo Bartoli's Ragionamenti Accademici, and Bartoli's discussions on art are given particular emphasis because of his relationship to Vasari's Ragionamenti. This chapter introduces the question of the "cultural climate" in which the Ragionamenti were written, and of the ways in which art works were perceived and discussed during the period. This leads to the problem of meaning in the Ragionamenti. It is proposed here that the Ragionamenti are an example of the mid-16th Century taste for erudite elaborations of meaning. It is argued that the primary function of Vasari's text is not descriptive, and that the so-called explanations actually were ex-post-facto interpretations devised as courtly games to flatter the ruler and, at the same time, to put forward a specific and very important propaganda message. It is demonstrated here, through an analysis of the text and of its sources, that there is no evidence that the senso nostro and the molto doppia orditura were considered from the beginning, and that the Ragionamenti convey to the reader layers of meaning which were not present in the minds of the programme advisers.

However, it cannot be denied that there was, during this period, a great interest in the problem of meaning and a predilection for complexities. This question is discussed in two chapters which examine the function of the Ragionamenti in the context of, firstly,

.../descriptions of ephemeral apparati and, secondly, of descriptions of "permanent art works". It is argued that the necessity to spread knowledge of the political message contained in a number of art works, together with the particular slant of an artistic theory based on significato hidden behind an image, led to the publication of a large number of descrittioni. These texts fostered in the reading-public a "way of seeing" oriented towards the interpretation of meaning. Here it is necessary to stress that "ways of seeing" is different from "way of creating", and that the priorities of artists, letterati and reading public were not necessarily the same.

The cultural climate shaped by the description of ephemeral apparati allowed for complexities of meaning to be elaborated, and there is evidence that permanent works came to be seen in a similar manner.⁷ It is possible to argue that the use of topical allusions, indispensable in ephemeral work set up to celebrate a specific event,⁸ was transposed to the interpretations of permanent cycles. Thus the Ragionamenti can also be interpreted as having appropriated a "way of seeing" suited to ephemeral art.

The different functions of the text are then examined - the glorification of the patron and of the artist, centered around the development of the senso nostro, and the very important aspect of the moral level of the exemplum virtutis. The function of the subject-matter as speculum principis is also considered.

Finally, the Ragionamenti are compared to five different types of 16th-Century descriptions of "permanent works" in order to gain a perspective on the scope of Vasari's work.

A brief appendix is then enclosed, with a discussion of four mid-16th Century historical cycles, showing different ways in which a political message, and the patron's concerns, could be conveyed by representations of historical events. The different levels of programme and execution are considered.

The scarce attention given until now to the problems surrounding the Ragionamenti has not been limited to Vasari's text, but it has extended also to other 16th-Century descriptions of permanent works. Hopefully, a study of this type of literature on art will show, in the near future, that it is not a truth universally acknowledged that all 16th-Century artists in possession of an idea for a painting must have been in search of a multi-layered structure of meaning.

NOTES:

1. P. Barocchi "L'antibiografia del secondo Vasari" in Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica, Convegno di Studi, Arezzo, 8-10 ottobre 1981, Florence, 1985, pp. 1-15 (cited hereafter as Giorgio Vasari - Conference 1981).
2. P. Barocchi is the foremost exponent of this reading of the Ragionamenti, which has been followed by a number of scholars.
See chapters two and eight of this thesis. The same reading had been given by A. Lensi Palazzo Vecchio, Florence, 1911 (edition used Milan, 1929, p.160).
3. See chapters one and three of this thesis.
4. E.H. Gombrich, Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance, London, 1972, esp. "Aims and Limits of Iconology", pp.1-22; E.H. Gombrich, Topos and Topicality in Renaissance Art (Annual Lecture of the Society for Renaissance Studies), London, 1975.
5. C. Hope, "Artists, Patrons and Advisers in Italian Renaissance" in Patronage in the Renaissance (eds. G.F. Lytle and S. Orgel), Princeton, N.J., 1981, pp.293-343).
C. Hope, "Review of Papst Paul III als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg by R. Harprath", in Burlington Magazine CXXIII (1981), pp.104-5.
6. Cf. entries on the Ragionamenti manuscript and on the first edition by P. Tinagli Baxter in Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Arezzo, 26 Settembre - 29 Novembre 1981, Florence, 1981, pp.208-211 (cited hereafter as Giorgio Vasari, Exhibition Catalogue 1981).
7. Cf. Hope's example of Vasari's over-interpretation of Titian's "Worship of Venus", in Artists, Patrons and Advisers", p.341, and M. Campbell's discussion of Vasari's portrait of Alessandro de' Medici, in "Il Ritratto del Duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: Contesto e Significato" in Giorgio Vasari, Conference 1981, pp.339-59 (esp. p.351).
8. Cf. Gombrich, Topics and Topicality. p.19. See also Appendix 3, note 5 of this thesis.

Chapter One

The Uffizi Manuscript

The manuscript of the Regionamenti is kept in the Biblioteca della Galleria degli Uffizi in Florence. It is a bound octavo volume, made up of 28 gatherings numbered in ink. ' The first thirteen deal with the decoration of the Appartamento degli Elementi, while the remaining fifteen cover three of the six rooms of the Appartamento di Leone X: the Sala di Cosimo Vecchio, di Lorenzo and di Leone. Some pages have been removed, and others have been added, to the first gathering, which is made up of fourteen leaves instead of eight. Fol. 1 has twenty written lines instead of the seventeen to be found on all the other leaves. While the handwriting is the same throughout, the paper of fol. 6-11 is different, bearing a Florentine lily as a watermark instead of the crown inprinted on all the other pages. The 220 written leaves are numbered in pencil by a later hand. The leaves at the beginning of the manuscript and three at the end are not numbered. These have yet another watermark (St. John the

Baptist), and the paper is of a different, thicker quality. There are also three non-numbered, unwritten lined leaves at the end of the section dedicated to the Appartamento degli Elementi.

There are two titles in the manuscript in its present form. One is to be found on the title page:

RAGIONAMENTO /DI GIORGIO / VASARI / PITTORE ARETINO/
 FATTO IN FIREN / ZE / SOPRA LE INVENZIO / NI DELLE
 STORIE / DIPINTE / NE LE / STANZE NUOVE / NEL
 PALAZZO / DUCALE
 Con lo Ill.mo Don Francesco de' Medici Primo Genito/
 del Duca Cosimo Duca di Fiorenza

The manuscript is numbered at the top of the title page, "N. 804", in a later hand. At the bottom of the title page is written:

"Originale di Luigi del Sen.re Carlo Strozzi: 1687"

On the binding the content of the manuscript is indicated as:

"Vasari / Ragionamento / con D. Franco: de Medici
 sopra / le pitture di / Palazzo Vecchio / e / della
 Cupola del Duomo."

The description of the contents has shifted from the "invenzioni delle storie" to "le pitture", giving emphasis to the description of the paintings. Despite the title, the manuscript in its present form does not include any description of the paintings of the Cathedral dome. ²

The ecclesiastical approvals for the first printed edition of 1588 follow the end of the third section of the Giornata Seconda - fol. 219 v and 220 r. They are dated and signed by Fra Bernardo Medici (12th December 1587), Antonio Benivieni (11th January 1588), Fra Alessandro Fiorentino and Fra Dionisio Costacciarì (9th February 1588). ³

The last, unnumbered page of the manuscript bears the following puzzling inscription in pencil, by a later hand:

"E' mancante dalla pag. 109 fino alla pag. 153".

According to the present state of the manuscript, this observation seems meaningless.

U. Scoti-Bertinelli, discussing the Uffizi manuscript, related it to a letter to Vincenzio Borghini dated 14th December 1558, in which Vasari writes: ⁴

"et bisogna, che la parte di sopra che io ho descritta la mandi al Duca per passatempo a mal ochio: Inpero la fara contenta, avendo visto quelli rimessi e laltre di Saturno et di Giove, rimandarmele, perche' le possa far trascrivere..."

Scoti-Bertinelli writes that it is not improbable that the manuscript is the copy discussed in the letter. He believes that the rest - part of the Giornata Seconda - was then added at a later time. However, the Uffizi manuscript does not show any change in the handwriting and in the type of ink and paper in the Giornata Seconda section; even if the two sections are separate, they seem to have been written at the same time.

In his Introduction to the 1906 edition of the Regionamenti, printed in Vol. VIII of Le Opere di Giorgio Vasari, Milanesi mentions that his edition of the text is based on the Uffizi manuscript, and writes that he believes the manuscript to be the version which Vasari had had written out "in buona forma", and which was then used for the first printed edition of 1588, published in Florence by Giunti. 5

Milanesi writes that the manuscript is made up of 240 pages, and that only the last Regionamento, describing the paintings of the Sala Grande, is missing; but he then rightly notes, in the text, that the Uffizi manuscript ends with the Sala di Leone. These observations, and the discrepancy in the page numbers noted above, are

puzzling. But Milanesi's edition is far from accurate and it presents a large number of errors. Collating the 1906 edition with the 1588 one and with the manuscript, it is evident that, while Milanesi did use the Uffizi manuscript to eliminate the extensive changes made in 1588 to the original manuscript text, in an attempt to "restituire questi Ragionamenti alla loro primitiva dettatura", as he states in his Introduction, his revision work leaves much to be desired. He has not followed the original spelling, and his punctuation is different both from the manuscript text and from the 1588 edition. Almost every page shows words which Milanesi has misread, changed or left out, while in some cases the position of whole sentences has been shifted. A revised, philologically accurate new Italian edition of the Ragionamenti, with a comparison between the manuscript and the 1588 version, would be very welcome. *

The manuscript is certainly not a luxury presentation copy. After the first few pages, the handwriting becomes more irregular and rather hurried. The hand, however, is the same throughout. After the fourth Ragionamento of the Giornata Prima (Sala di Giove) there are no more headings to the different sections, and the names of the rooms have been added in the margins by another hand. The text is heavily corrected. There are empty spaces which in most cases have been filled in. Most of them are to be

found in the last Ragionamento of the Giornata Seconda (Sala di Leone), where names of historical characters have been added, quite obviously after the main text had been written. Both handwriting and ink are different. In two cases, notes written in the margins point out those places where the text had to be completed. 7

A large number of the corrections to the text have been attributed to the reorganizing work of Vasari's nephew, Giorgio Vasari the Younger. In his dedicatory letter dated 15th August 1588, addressed to Cardinal Ferdinando de Medici, Grand Duke of Tuscany, and printed with the 1588 edition of the Ragionamenti, Vasari the Younger writes that his uncle had left "imperfetta quest'opera di inchiostro" but that the work would have been published earlier if his death had not prevented it. He himself has now fulfilled his uncle's wishes, after having put the finishing touches to the text, "ponendoci l'ultima mano nel miglior modo ho potuto." 8

The circumstances in which the Ragionamenti were written, and the possible reasons for the late publication, will be examined in Chapter 9 of this thesis. This present chapter will concentrate on the problems of the corrections to the text of the manuscript. In fact, an examination of the manuscript of the Ragionamenti gives us the extremely valuable opportunity to compare the

language, style and ideas of Vasari's final - but incomplete - text, with the "corrected" 1588 version. The "corrections" can be divided in two groups:

1. Changes to spelling, grammar and syntactical structure.

2. Changes to the ideological - historical, political and theological - content of the work.

The corrections to the text of the Regionamenti attributed to Giorgio Vasari the Younger are part of that assiduous reorganization of the painter's written legacy, to which he dedicated part of his life. Besides the publishing of the Regionamenti, this work includes the organization and collection of his uncles's notes and written material in the "Libro delle Invenzioni" (Lo Zibaldone), Cod. 31 (45) in the Archivio Vasari in Arezzo. ⁹ As pointed out by a number of writers, many of the corrections have been carried out by the same hand as that of the collection of transcribed letters in the Ms. Ricc. 2354, "Lettere Diverse Equitis Georgii di Vasari" in the Biblioteca Riccardiana in Florence, and that of the "Storie della Vita di Messer Giorgio Vasari", A. V. A. Cod. 2 (36 bis), loose fol., which precede the "Vita di Messer Giorgio Vasari" written by the painter's other nephew, Marcantonio. ¹⁰ Both these manuscripts have been

attributed to Giorgio Vasari the Younger.

Comparing the Ms. Ricc. 2354 to the manuscript of "La Citta' Ideale" by Vasari the Younger in the Uffizi (G. D. U. Archives 4529 A 4594 A), C. Davis attributes the handwriting to the same hand, therefore confirming what is stated in the title page of the Riccardiana manuscript, that these letters, "sopra inventioni di varie cose", were assembled by the "cav. re Giorgio Vasari suo nipote da certi suoi scritti." ¹¹ Davis notes that, because of their literary style, many of the letters seem to have been copied for publication. The re-organization of the letters suggests a possible attempt by Vasari's nephew to publish a "primo Libro delle Lettere di Messer Giorgio Vasari". ¹²

G. Nencioni's analysis of the letters corresponds to what emerges from an examination of the text and corrections of the Ragionamenti. Discussing the letters, Nencioni points out that a comparison between the Riccardiana Ms transcription, the originals found in the Rasponi-Spinelli archives and now in the A. V. A., and the version published by Milanesi in Volume VIII of Le Opere, show marked dissimilarities both in the style and in the language, and sometimes also in the subject matter. ¹³ Differences in style and language are mainly to be found in the suppression of Florentine dialect influences, and in the elimination of irregularities of grammar. (In

Milanesi's edition of the letters, the modern "corrections" have been carried further, and even more changes have been made). Examples of the various corrections can be found in Nencioni's article.

Some of the changes made in the transcription, from the more spontaneous, idiomatic character of Vasari's letter-writing style, towards a more self-conscious literary tone, would suit the purpose of publication. But it is known that a process of regularization of the language, seen as a movement away from purely Florentine influences towards more generalized Tuscan forms, took place in Florence during the second half of the 16th Century, and particularly during the last three decades. This process began in Cosimo's reign and was carried out with the intervention of the Florentine Academy, as part of Cosimo's cultural policy. Vasari himself gives an indirect confirmation of his involvement in the problems connected with the questione della lingua: while the frontispiece of the 1550 edition of the Lives announces that the book has been written in lingua toscana, this reference is omitted from the Giunti 1568 edition. ¹⁴ And as far as the language of the Lives is concerned, literary critics agree in finding in the 1568 edition a certain self-conscious heaviness replacing a more relaxed liveliness. ¹⁵

In Scoti-Bertinelli's opinion, the manuscript of the Ragionamenti is an important document for an analysis of Vasari's style as a writer. ¹⁶ From a comparison with Vasari's letters, he concludes that, in spite of the various interventions on the text, the substantial form of the language of the Ragionamenti was not modified. For Scoti Bertinelli, the language of the Ragionamenti is more spontaneous and vivacious than that of the Lives. It is less faithful to rules of grammar, more alla buona. The emphasis on colloquial expression to be found in the original, non-corrected text could be an example of that conscious concern with the lingua parlata which C. Segre sees as one of the most important characteristics of 16th-Century Tuscan language. ¹⁷ It is a language derived from plays, short stories and comic poems. Segre writes that in Tuscany there was, during the 16th Century, a strong tradition of popular forms, and that the tendency towards their use was intentional: from Dante to Boccaccio, from Sacchetti to Pulci and to Michelangelo, it is possible to trace a continuing, conscious delight in toscanismi. This is also the conclusion reached by C. Naselli, who remarks that, in the Lives, the language has a "popular character", even if Vasari is not a "popular" writer, dealing as he does with a subject-matter which is technical and serious. ¹⁸ Naselli sees in the character of the language the direct influence of common, "popular"

life experience. It is a language born out of everyday contact with artists "nati di popolo, scoperti di popolo."

It is paradoxical that this popular, colloquial language is to be found also in the Regionamenti, the core of which is the description of the paintings, and the complex mythological, philosophical, religious, and historical explanations and elaborations. The subject-matter would seem to require a degree of sophistication and refinement in the tone of the language which is denied right from the first sentence, "spoken" by Francesco: "Che si fa oggi, Giorgio?" "■

While it would be impossible to list all the corrections to the language of the Uffizi manuscript, an attempt shall be made to group them into different categories, giving some examples for each of them.

1. Changes in old-fashioned spelling.

a) Dropping of initial "h" in front of a vowel:

havere.....avere
honore.....onore
hor.....or
hoggi.....oggi

b) Dropping of "h" in "cho" "cha" "gho" "gha".

boccha.....bocca
pecchat1.....peccati
vegghe.....veggo

c) Separation of words previously spelled phonetically.

illor.....il lor
selleron.....se elle eron

insegno.....in segno
dallui.....da lui
illatio.....il Lazio

2. Regularization of Florentine dialect forms.

passorono.....passarono
Boceno.....Doceno
indreto.....indietro
cogga.....colga
volse.....volle
dette.....diede
voltianci.....voltiamoci
sollecitorno.....sollecitarono

3. Regularization of grammar and syntax, including extensive re-writing of whole sentences.

Examples of this last type of " correction" can be found in every page of the manuscript. The following have been chosen because they were felt to be representative of their kind. In the Ragionamento Sesto, Giornata Prima, <Terrazzo di Giunone>, the two versions of the story read as follows:

<original manuscript text>

"...la quale partori' Arcade, cosi' poi da Giunone battuta e straziata, ed in ultimo conversa in orsa, sendo Arcade suo figliuolo cresciuto gli corse dreto per ammazzarla, dove ella fuggita nel tempio di Giove, dove gli abitatori volevano ammazzare l'uno e l'altro, fu da Giove, Arcade converso in orso, e posti in cielo intorno al polo artico, Calisto per l'orsa minore ed Arcade per la maggiore."

<"corrected" manuscript version>

"...e partori' Arcade; cosi' poi da Giunone battuta e straziata, ed in ultimo conversa in orsa, fu seguitata da Arcade suo figliuolo che voleva ammazzarla e ella fuggita nel tempio di Giove, quivi ancora il figliuolo porto' pericolo onde da Giove convertito ancora in orso, gli ripose in cielo intorno al polo artico Calisto per l'orsa minore, ed Arcade per la maggiore." 20

In this case, the changes only affect the style. The middle section of the story has been simplified by concentrating the attention on the actions of Arcades who follows Callisto, transformed into a she-bear, into Jupiter's temple.

In the following example, taken from the description of the Element "Earth" in the Sala degli Elementi, Regionamento Primo, Giornata Prima, the corrections not only simplify the construction of the sentences, but they also switch the emphasis from a detailed interpretation of both elements of Cosimo's impresa - the Tortoise and the Sail - to a more generalized explanation of the concept expressed by the impresa itself:

(original manuscript text)

"E' la Fortuna di Sua Eccellenza, quale, per obbedire a Saturno, pianeta suo, gli presenta la vela, e la testuggine, imprese di Sua Eccellenza, dimostrando che con la natura e tardita' del cammino di questo animale, e la velocita' che fa andare i legni nelle acque, la vela <fa> nel mare delle difficulta', e l'essere Sua Eccellenza temperato sempre riuscire con buona fortuna in tutte le imprese del suo governo."

("corrected" manuscript version)

"E' la fortuna di S.E. quale per obbedire a Saturno pianeta suo gli presenta le vele e la Testuggine, impresa di S.E., dimostrando il Duca nostro Signore con matura consideratione e felice e prospero corso, e arrivato a riva del Mare de travagli, e avventurosamente ha conseguito felice fine alle sue imprese." 21

Similar examples can be found throughout the manuscript. The structure of the sentence is made more formal, and in the process the meaning is slightly transformed. The similarity of intentions and results between the corrections to the Ragionamenti manuscript, and those of the Ms Ricc. 2354 cannot be denied. ²²

While the rassettatura of Vasari the Younger can by no means be considered complete, since the text shows inconsistencies and repetitions (the meeting between Francis I and Leo X in Bologna, in the Ragionamento Terzo, Giornata Seconda, Sala di Leone, for instance, is described twice), ²³ it has to be said that, from the point of view of sentence structure, attempts have been made to solve some of the original version's worse syntactical tangles. Some parts have been almost completely re-written:

(original manuscript text)

"Ne' crediate, Signor Principe, che il combattere con Cacco non sia l'odio e lo sdegno che la giustizia de' principi buoni ha di continuo con la natura de' ladri e malfattori, che questa storia la prese per insegna questo palazzo, Che molti esempi per cio' si potriano adurre; che mi basta solo accennare a Quella che legge spesso le storie, lo indirizzo e a che cammino vanno i miei pensieri: che non meno Spartaco gladiatore facendo la congiura degli altri simili a se', tutti ladri e malfattori, furono per mettere sottosopra il Senato di Roma."

("corrected" manuscript version)

"Ne' crediate, Signor Principe, che il combattere con Cacco, sia altro che il giusto sdegno che hanno di continuo gli ottimi principi con la natura de' ladri e malfattori, molti esempi potrei ridurre alla

vostra memoria che leggete spesso le storie, ma mi basta solo accennare a che cammino vanno i miei pensieri: e pero' lascero' di ragionare di Spartaco gladiatore il quale radunati molti altri simili a se, tutti ladri e malfattori, fu per mettere sottosopra il Senato di Roma." 24

In the original version, a number of sentences have been joined by che, while the "corrected" version aims to a certain stylistic elegance obtained by varying the structure of the clauses and subclauses.

The above example is from the Ragionamento Settimo, Giornata Prima (Sala di Ercole), which shows the most extensive changes. On the whole, the first two Ragionamenti of the Giornata Seconda have been less affected.

It is obvious that the uneven quality of the style and the undeniable need for revision lies also in the nature of the text itself. This, as will be discussed in Chapter Three of this thesis, was compiled from a variety of different sources which, from a literary and stylistic point of view, were not, at first, welded together successfully. Taking into consideration the two editions of the Lives, it seems evident that, from the point of view of language and style, the Ragionamenti were indeed left imperfetti by Vasari, and that the uncorrected Uffizi manuscript was only a preliminary draft. What we have in

the manuscript is an often confused, hurried and often garbled text which could not have been published without the extensive revision carried out by Vasari's nephew. In fact, Giorgio Vasari the Younger's contribution was far more extensive than it has been believed up till now. His part in the completion of the Ragionamenti will be discussed at the end of Chapter Five of this thesis.

As indicated above, the second group of "corrections" show changes to some of the historical, political and theological concepts and facts to be found in the manuscript. A second hand responsible for correcting the manuscript is identifiable by a note written in the margin of fol. 12 r, Ragionamento Primo, Giornata Prima (Sala degli Elementi). The drawing of a pointing finger marks the sentence beginning "Così questo mio disegno lo spartii in questa forma". The note warns us "Qui va una carta che io B.M. ho rassettato et e' avanti al libro." B.M. are the initials of Bernardo Medici, who signed the ecclesiastical imprimatur to the text in 1587. No added page "avanti al libro" is to be found in the manuscript in its present form, and there are no inserted passages at this point in the text, but the 1588 edition of the Ragionamenti shows that a long and important addition had been introduced - a change which Milanesi kept in his 1906 edition, without indicating it. ²⁶ The original sentence in the manuscript reads as follows:

"Così' questo mio disegno lo spartii in questa forma perche' volendo trattare de' quattro elementi i quali, con le proprieta' loro avevano a dare a questa sala, per le storie che ci ho dipinto, il nome, chiamandosi LA SALA DELLI ELEMENTI...."

The 1588 edition, on the other hand, reads as follows:

"Così' questo mio disegno lo spartii in questa forma, perche' volendo trattare de' quattro elementi, in quella maniera pero' che e' lecito al pennello trattare le cose della filosofia favoleggiando; atteso che la poesia e la pittura usano come sorelle i medesimi termini; e se in questa sala ed in altre vo dichiarando queste mie invenzioni, sotto nome di favolosi Dei, siami lecito in questo imitar gli antichi, i quali sotto questi nomi nascondevano allegoricamente i concetti della filosofia. Or volendo, come ho detto, qui trattare delli elementi, i quali, con le proprieta' loro avevano a dare a questa sala, per le storie che ci ho dipinto, il nome, chiamandosi LA SALA DELLI ELEMENTI...."

In the corrected version, the text justifies the choice of subject matter for the decoration of the rooms, explaining to the reader that painters, like poets, are allowed to represent philosophical subjects under the disguise of mythological allegories, giving them the names of gods and goddesses ("pero' che e' lecito al pennello trattare le cose della filosofia favoleggiando, atteso che la poesia e la pittura usano come sorelle i medesimi termini"). In doing so, the painter imitates the ancient writers. The point is clearly made: the scenes represented are favole all'antica, and do not pretend to illustrate Christian truth. 26

The interpolation of Bernardo Medici, and his

preoccupation with giving the "correct" reading of the text, is supported by a signed note added, together with the other ecclesiastical approvals mentioned above, at the end of the manuscript. Here again he focuses on the mythological subject-matter, and how it has been treated "poetically" and as a fable:

"Havendo io Ber. do Medici per ordine del M. I. S. re Vic. o di Firenze rivisto il Sud. o libro di Ms. Giorgio Vasari nel quale va dichiarando le pitture da lui fatte nel palazzo di Sua Altezza, non ho trovato cosa che contro alla religione nra faccia, et tutto quello che delle favole et bugiardi Dei deli Antichi scrive egli stesso fa il suo pretesto ragionarne come poeta et come di cosa favolosa - pero' il fede che cosi' e' la verita' ho fatto la presente sotto scrittione q. di 12 di Dicembre 1587 in Firenze." 27

Other corrections in this Ragionamento continue to stress the separation of the mythological events and figures from religious truth. Thus, the sentence beginning: "Dicono avanti alla creazione del mondo, mentre era il caos, il grande ed ottimo Dio, deliberando di creare il mondo..." becomes: "Dicono questi antichi poeti (se bene non favellano di creatione tutto attribuiscono a Dio), che avanti alla creatione del mondo, mentre era il caos, deliberandosi di creare il mondo..." 28

References to "teologi", discussing the cabalistic doctrine of the sephiroths, the potenze di Dio represented in the central painting of the ceiling in the Sala degli Elementi, are deleted and replaced by less religiously compromising "filosofi", ²⁹ while it is stressed that the Duke, meditating on the meaning of the stories, will interpret them "come cristiano". ³⁰ When the context is ambiguous, the name of God is deleted and sometimes substituted by "la prima intelligenza." ³¹ An insinuation that Cardinals' hats and Papal crowns have been poured on earth by the Grace of God together with all kinds of temporal riches and rewards has been prudently removed. ³²

Obviously the syncretic vision which makes the subject-matter of the whole apartment, and especially of the Sala degli Elementi, so original, could not be accepted without comments and explanations in the changed atmosphere of the 1580's. ³³

Among the political remarks which called for changes, there is a reference to taxes imposed by Cosimo in the Maremma, made in the Ragionamento Terzo, Giornata Prima, during the description of the tapestries for the Sala di Opi, deleted in the 1588 published text. ³⁴

A passage which suggested that Leo X had been influenced more by political pressures and considerations than by spiritual motives when creating new cardinals, was removed from the Ragionamento Terzo, Giornata Seconda, Sala di Leone. 35

The manuscript of the Ragionamenti helps to clarify Vasari's contribution, as a writer, to 16th-Century literature on art. It also provides important evidence as to changes in attitude to language and ideas during the second half of the Century.

NOTES

1. Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Ms. 11.
The manuscript is briefly discussed by J.L. Draper, in Vasari's Decoration of the Palazzo Vecchio: The Ragionamenti Translated (University of North Carolina Ph.D., 1973), Ann Arbor, Michigan, 1979, Vol. I, pp. 63-4.
See also entry by P. Tinagli Baxter in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp. 210-11.
2. The Description of the Cathedral Dome mentioned in the binding as part of the Ragionamenti can perhaps be identified with Ms 611 from the Strozzi Collection, now Ms 9 in the Biblioteca della Galleria degli Uffizi, "Invention per la pittura della Cupola". This manuscript carries the following inscription:
"Quest'e' quello che dette Don Vincentio Borghini a Giorgio Vasari Pittore per l'invention del dipigner la Cupola". It is mentioned by C. Guasti in La Cupola di S. Maria del Fiore, Florence, 1857, p. 207.
3. Approvals from the ecclesiastical authorities became necessary for printed books during the second half of the 16th Century. The first book to be published with an ecclesiastical approval was E. Lapini's Institutiones Graecae of 1560. Such an approval became necessary also for books not concerned with religious subjects, while the rule of the Index was applied only in the case of writings against religion or of books dealing with astrology.
4. U. Scoti-Bertinelli Giorgio Vasari Scrittore, Pisa, 1905. p. 144.
Letter to V. Borghini in K. Frey, Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris, Hildesheim - N.Y., 1982, (first published Munich 1923,) Vol. I, p. 505, cited hereafter as Frey.
5. G. Milanesi Le Opere di Giorgio Vasari, Florence, 1906, Vol. VIII, pp. 7-8, cited hereafter as Vasari-Milanesi.
6. Cf. the comments made by P.G. Ricci in "Aneddoti di Letteratura Fiorentina" Rinascimento, II, (1963) pp. 115-44, esp. p. 133.

The following is a list, by no means a complete one, of words which Milanesi misintepreted or left out in his 1906 edition of the Ragionamenti (the correct form

is in parenthesis):

- p. 23 "... il corpo della luna e' bianchissimo (e)
i poeti..."
- p. 24 "con quelle potenze che gli sono intorno, (fa)
che ne risulta..."
"... per quello che si vede, e' che (e' pane
quotidiano in) Sua Eccellenza ha sempre armato
la testa..."
- p. 25 "...facendo le penne di quest'impresa (ne
colori) dentro al diamante..."
"... (loro) che l'esercitano, fanno due effetti
mirabili..."
- p. 26 "... come (anche) tiene la memoria..."
- p. 27 "...che alla statua della dea Venere porgono
voti (vasi)..."
- p. 28 "...ogni cosa corrisponde (meglio)..."
- p. 29 "...e poi che sono finiti (questi putti) gli
porgono a quelli altri amori alati..."
- p. 32 "... e la velocita' che fa andare i legni
nelle acque, la vela (fa) nel mare delle
difficulta'..."
- p. 33 "...e quanto egli come Mercurio (sopra gli
Alchimisti) sappia tanto di quella
professione..."
- p. 35 "... se non siete stracco di ragionare con voi
(noi)..."
"... et ricinto con maniera stravagante di
cornici, (nelle quale) si trattera' di
Saturno..."
- p. 36 "... col quale egli taglio' (a quello) la
possibilita' del generare le creature..."
- p. 37 "...tramezzate da queste dieci (dodici)
figure..."
- p. 39 "Seguitate il restante (delle storie)."
- p. 40 "... e munite in luoghi murati (con
fortificazione)..."
"... fino al 58 che noi siamo (per travagli
che sieno seguito di guerre) non ha mai fatto
revoluzione nessuna."
"... nella libreria regia di mano del
Bonarroto in qual (medesimo) luogo ..."
- p. 41 "... oggi per loro facciamo questi ricordi
(memorie)..."
- p. 42 "...l'Animo vestito di veste verde (reale)..."
"... che vengono queste dieci (dodici)
qualita' di affetti..."
- p. 43 "... Croni sua figliuola che ha le (con le)
croniche in mano..."
- p. 46 "...Cibele, da uno (uomo) chiamato cosi'..."
- p. 49 "mi piace (chinato) con quel cappello di
paglia..."
- p. 51 "... e veder (redendo) fare alle cascine
sue..."
"Non vi pare (signore) che il duca abbia

- fatto santa opera..."
- "ma ditemi un poco Giorgio (mio)..."
- p. 53 "... per sicurtà loro pagano i maremmani (a quali) dandoli il passo..."
- "(Questa) Signor mio e' fatta per (il detto et) la comodità..."
- p. 55 "...come anche termina e finisce qui (le istorie e il ragionamento di questa camera).
"...la quale dicono che (costei) nacque di Giove..."
- p. 57 "(i quali) e se la temperanza del cielo..."
- "...non possono (può) maturarsi..."
- "(così) laonde se le comodità..."
- "...e con la prudenza (del) cercare..."

7. The gaps in the manuscript are marked with an "*":

Vasari-Milanesi VIII, Giornata Prima, Ragionamento Primo, Sala degli Elementi, p. 29.

"... sapendo noi quanto le sue sieno vere e chiare...*... mi basta solamente mostrare a chi intende..."

Ibid., Giornata Prima, Ragionamento Terzo, Sala di Opi, p. 47:

"... che lavoravano la terra e per questo principe...*..." (the following line is left blank.)

Ibid., Giornata Prima, Ragionamento Settimo, Sala di Ercole, p. 82:

"... volendo con l'esercito suo vincitore ...*...opprese i Cartaginesi..." The gap has been filled in with three very faintly written words, then deleted. The first two are "Cesare Pompeo".)

Ibid., Giornata Seconda, Ragionamento Primo, Sala di Cosimo Vecchio, p. 99:

"... e da un lato le cose del testamento vecchio che veggo...*...di qua il regno papale." Added "L'altare abbruciare la vittima."

Ibid., Giornata Seconda, Ragionamento Secondo, Sala di Lorenzo, p. 119:

"...ma voltianci qua sotto la storia dove Lorenzo abbraccia il re ...*... a Napoli." Added "d'Erminia".

Ibid., Giornata Seconda, Ragionamento Terzo, Sala di Leone, p. 137:

After "... e gli altri, sendo auditor di

ruota, fu da Giulio II fatto cardinale..."
half a page has been left blank, and then
crossed out.

p. 139:

After: "Ditemi, chi e' quel cardinale ritto,
che gli e' vicino, e gli altri seggono di la'
dal papa", a note in the margin reads: "qui
bisogna sapere". A sentence has been added in
the gap: "Questi sono tre cardinali fatti a
caso, non avendo potuto sapere chi ci si
trovassi cosi' particolarmente." In the 1588
edition, the sentence reads: "Questi sono tre
cardinali fatti a caso, non havendo mai
particolarmente potuto sapere chi ci si trovo'
che una volta sapendolo potro' facilmente
ritrarceli di naturale."

p. 143:

"E' il sacrista il quale fu maestro...*...
frate di Santo Agostino".

p. 151:

"... che fu a' 15 di Settembre nel ...*... al
tramontare del sole..." Added "1517".

p. 158:

"... il vecchio e' il Cardinale della Valle
...*... che furono l'uno, e l'altro Romani."
Added: "l'altro e' Iacobucci". Note in the
margin: "Qui ci manca un car.le consideratelo
e rimettetecelo."

p. 158:

"... e sotto loro nel lontano que' dua che
seggono nell'oscuro della storia,...*...
Genovese, l'altro e' Francesco ...*...
cardinale modenese." Added: "l'uno e'
Cavaglioni" and "Rangone".

p. 159:

"... quello che il papa gli mette la berretta
in capo...*... e quello che e'...*... e' il
Cardinale...*... Piemontese." Added: "e'
Petrucci", "gli e' allato" and "Armellino".

p. 159:

"... ed appresso e' Pisani...*..." Added:
"Cardinale", then deleted.

p. 159:

"...l'altre due teste, che sono quivi piu'
lontane, l'uno e' il cardinale...*...
napoletano". Added: "Pontuzza".

p. 159:

"... e quanto a que' primi...*... ho volsuto
fare..." Added: "trentacinque".

p. 159:

"... che sono conoscibili la nel...*... della
storia...". Added: "lontano".

p. 159:

"... Leonardo da Vinci, grandissimo maestro di

pittura e scultura...*... con duca Lorenzo che gli e' allato, l'altro...*..." Added: "che parla" and "e' Michelangelo Buonarroti". Note in the margin: "Qui ci manca".

p. 160:

"... sendo chiamato in Francia a difendere le sue ragioni, di dolore era morto a Carnuti e mentre che ...*... tutte le difese sue..." Added: "Lutrech metteva".

p. 161:

"...trovando, per credere d'essere sicuro ...*... disarmato spasseggiando a cavallo per la via non credendo che senza...*... i nemici si accostassero..." Added: "Lutrech" and "artiglierie".

p. 161:

"... quelli sono i Francesi e Sguizzeri, che hanno fatto ...*... castello, i quali, sbigottiti e spaventati da ...*... escono tutti per la porta di Como disordinati, essendo per l'improvvisa perdita i loro capitani ...*... Vandinesio e Marcantonio Colonna ed il duca d'Urbino..." Added: "alto al", "si subito venuta" and "Lutrech".

p. 162:

"Sono ...*... sue magnificenze ma l'ho messe qui basse come per ornamento, si come la liberalita' era l'ornamento delle ...*... Questo sotto S. Leo e' quando egli fa murare la fabbrica di S. Pietro, che Bramante architetto, frate del ...*... gli presenta la pianta di S. Pietro." Added: "signore, pure tutte", "sue virtu'" and "Piombo".

p. 162:

"... questi cantoni di pietra sono fatti con li ornamenti drentovi queste...*... per accompagnare l'architettura..." Added: "porte di mischio".

8. Giorgio Vasari the Younger, the son of Giorgio's brother Piero, was born in Arezzo on 6th November 1562. His life, his personality and his work have been examined and assessed by L. Olivato in a series of interesting articles: "Profilo di Giorgio Vasari il Giovane", Rivista dell'Istituto Nazionale di Architettura e Storia dell'Arte, XX (1970), pp. 181-229; "Giorgio Vasari il Giovane, il Funzionario del Principe" in L'Arte, XIV (1971), pp. 5-28; "Giorgio Vasari e Giorgio Vasari il Giovane: appunti e testimonianze" in Il Vasari Storilografo e Artista, Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte, Arezzo - Firenze, 1974, Florence, 1976, pp. 321-331 (with bibliography, and a discussion of

his unpublished manuscripts).

See also: Giorgio Vasari il Giovane. La Città Ideale (ed. V. Stefanelli), Rome, 1970.

A. Del Vita "L'origine e l'albero genealogico della famiglia Vasari" in Il Vasari, III (1930), p. 72.

For further biographical information, see U. Pasqui La famiglia Vasari e la casa dove nacque lo scrittore delle "Vite" Arezzo, 1911.

The attribution of the revision of the Ragionamenti to Giorgio Vasari the Younger has generally been accepted by scholars. See G. Baglione, Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti dal Ponteficato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII, Rome, 1649, p. 13.

While Orlandi (P. A. Orlandi and P. Guarienti, Abecedario Pittorico, Venice, 1753, pp. 227 and 579) considered Vasari the Younger to be the sole author of the Ragionamenti, G. Poggiali, in Serie di testi di lingua stampati che si citano nel vocabolario degli Accademici della Crusca, Livorno, 1813, p. 370, gave the authorship of the work back to Giorgio Vasari the Elder, and followed the statement made by Vasari the Younger in his dedicatory letter of 1588.

Milanesi (Vasari-Milanesi VIII p. 8) attributes the corrections to Vasari the Younger: "... e' rifatto e rimutato dalla mano del primo editore, cioe' del Cav. Giorgio Vasari."

P. G. Ricci (op. cit., p. 133) writes: "C'e' molto, anzi quasi tutto da fare in proposito (del problema dei Ragionamenti): risolvere il problema di cio' che e' e di cio' che non e' del grande Vasari, se non altro per togliere a certi critici l'uzzolo di sentenziare sullo stile suo basandosi su pagine che non scrisse; e poi c'e' da darne un'edizione non dico critica, ma decente, che sostituisca le indecentissime che abbiamo a disposizione; e poi c'e' da risolvere una quantita' di problemi di cronologia, che s'affollano alla mente sol dando un'occhiata a quel testo originale che si conserva presso la Biblioteca della Galleria degli Uffizi."

9. On the Zibaldone, see entry by C. Davis in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, p. 202.

A. Del Vita, Lo Zibaldone di Giorgio Vasari, Rome, 1938, cited hereafter as Zibaldone.

10. Marcantonio Vasari's "Vita di Messer Giorgio Vasari" and its importance for the Ragionamenti will be discussed in Chapters Four and Five of this thesis. See also entry by A. M. Bracciante in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp. 313-14.

The handwriting of the "Storie" has been attributed to Giorgio Vasari the Younger by A. Del Vita,

Inventario e Regesto dei Manoscritti dell'Archivio Vasariano, Rome, 1938, p. 34.

L. Olivato, in "Giorgio Vasari e Giorgio Vasari il Giovane", p. 323 n. 7, follows Del Vita.

11. C. Davis, entry on "Lettere Diverse Equitis Georgii di Vasarii" in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp. 206-07.
12. "Le lettere hanno un carattere propriamente letterario e non appartengono al genere della comune corrispondenza. Riguardano principalmente le opere di Vasari e la sua carriera e prendono avvio da una descrizione dei suoi lavori prima che si stabilisca a Firenze, circa nel 1555, fino a comprendere lettere che evidenziano la sua affermazione in imprese di grande rilievo, specialmente al servizio di Cosimo I... Parecchie lettere... sembrano compilate allo scopo di rivolgersi ad un pubblico ben piu' consistente di un singolo lettore. Le lettere a Pietro Aretino suggeriscono di per se stesse lettere-da-pubblicazione..." ibid., p. 206
On the Ms Riccardiano 2354 and on the contribution of Giorgio Vasari the Younger, cf. also P.G. Ricci.
13. G. Nencioni, "Premessa all'analisi stilistica del Vasari", Lingua Nostra, XV (July 1954), pp. 33-40.
14. Discussing the questione della lingua and its political connotations, S. Bertelli, in "Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenze Cosmiana", Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XXXVIII (1976), pp. 249-83, underlines the implications that the distinction between lingua toscana and lingua fiorentina had on the cultural policy of Cosimo I. While Cosimo was successfully extending his rule over Piombino, Siena and the fortresses of Livorno and Florence, the activities of the Accademia Fiorentina, under Ducal control, changed from their original limited and somehow provincial programme focused on the city of Florence to a wider one, embracing the whole Tuscan linguistic heritage. The controversy between Tuscan and Florentine can be followed through a number of works written in Florence in the 1540's, 50's and 60's by Giambullari, Gelli and Lenzoni.
On this subject, see M. Plaisance, "Une premiere affirmation de la politique culturelle de Cosme I: la transformation de l'Academie des 'Humidi' en Academie Florentine (1540-1542)" and also "Culture et politique a Florence de 1542 a 1551 - Lasca et les 'Humidi' aux prises avec L'Academie Florentine" in Les ecrivains et le pouvoir en Italie a l'epoque de la Renaissance,

Paris, Vol. I, 1973, pp. 361-438 and Vol. II, 1974, pp. 149-242.

15. N. Sapegno, in Compendio di Storia della Letteratura Italiana, Florence, 1961 (edition used 1967), Vol. II, p. 103, describes Vasari's prose as "ritoccata e rimpinguata ... e scorretta" and "impacciata e greve". On the subject of Vasari's language and literary style, cf. Scoti-Bertinelli, *passim*.
G. Nencioni, "Sullo stile del Vasari scrittore" in Studi Vasariani. Atti del Convegno Internazionale per il IV Centenario della Prima Edizione delle 'Vite' del Vasari, Firenze, 16-19 Settembre 1950, Florence, 1952, cited hereafter as Studi Vasariani 1952, pp. 111-15.; Nencioni, "Premesse", Nencioni, "Vasari scrittore Manierista?" in Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, n. s. XXXVII (1958-64), pp. 226-72;
R. Bettarini "Vasari Scrittore. Come la Torrentiniana diventò Giuntina" in Il Vasari Storlografo e Artista Florence, 1976, pp. 489-96;
L. Ricco' Vasari Scrittore. La prima edizione del libro delle 'Vite', Rome, 1979.
16. Scoti-Bertinelli, p. 144.
cf. Ricci, described above, n. 8.
17. C. Segre "Edonismo linguistico del Cinquecento" in his Lingua, Stile, Società, Milan, 1963, pp. 355-82, esp. pp. 364-75.
18. C. Naselli, "Aspetti della lingua e della Cultura del Vasari" in Studi Vasariani, 1952, pp. 116-28.
19. Vasari- Milanese VIII, p. 11.
20. Cf. ibid., p. 75.
21. Cf. ibid., p. 32.
22. In the context of the corrections to the manuscript, it should be remembered that already in 1572 Cosimo had commissioned from Baccio Barbadori, Bernardo Davanzati, Vincenzo Alamanni and Giovan Battista Cini a new grammar of the Tuscan language, so that the purity of the language would not continue to be corrupted.
23. Vasari-Milanese VIII, pp. 146 and 155.
The problem of the many inconsistencies will be examined in Chapter Two of this thesis.
24. Cf. ibid., p. 82.

25. Cf. ibid., p. 18. Ragionamenti Ms, fol. 12 r.
J.L. Draper, Vol. II, pp. 412-13, does not notice this difference between the manuscript and the 1588 edition but he does mention some of the "theological" changes.
26. R. Borghini makes a similar distinction when, after discussing Gilio's "tre maniere" (pittura poetica, pittura historica and pittura mista) he disapprovingly comments on the "licentiosi pittori" (painters who take licences) imitating the poets:
"...ma poi che questi licentiosi pittori si vogliono scusare con l'havere la medesima autorita' de Poeti ...)" (Il Riposo, Florence, 1584, p. 54). Borghini continues his discussion with an examination of what is a correct invenzione for a religious picture, and with the distinction between religious subjects, "sogni", "favole" and "cose profane" (p. 119).
27. Ragionamenti ms, fol. 219 v - 220 r.
28. Vasari-Milanesi VIII, p. 19. Ragionamenti ms, fol. 12 v.
29. (Original version) See Vasari-Milanesi VIII, p. 20:
"L'Eccellenza Vostra l'ha chiamata per nome, quella e' quella corona che i Teologi tengono il primo delle potenze..."
(Corrected version):
"L'Ecc. V. l'ha chiamata per nome, quella e' quella Corona, che alcuni filosofi mettono per la prima delle potenze..."
30. Vasari-Milanesi VIII, p. 22:
"... e perche' veggendo il duca nostro si mirabili effetti, possa (interpretandole come cristiano) da Dio riconoscere ogni cosa, quando guarda queste figure."
31. (Original version) See Vasari-Milanesi VIII, p. 20:
"Queste sono le dieci potenze, o gli attributi che i Teologi danno all'Iddio".
(Corrected version):
"Queste sono le dieci potenze, o gl'attributi che alcuni danno alla prima intelligenza".

(Original version) Ibid. p. 24:
"Queste l'ho fatte perche' il Padre Cielo ottima provvidenza del grande Dio..."
(Corrected version):
"Queste l'ho fatte perche' il padre Cielo come causa della provvidenza della prima intelligenza..."

(Original version) Ibid., p. 20:
"E' il figliuolo di Dio, cioe' la possibilita' di creare tutte le cose..."

<Corrected version>:

"E' figurata per la possibilita' di creare tutte le cose..."

<Original version> Ibid., p. 20:

"Persuadendomi che la quinta sia la Grazia del grande Dio, la quale egli infonde in tutte le cose..."

<Corrected version>:

"Persuadendomi che la quinta sia la Grazia, la quale e' infusa in tutte le cose..."

<Original version> Ibid., p. 21:

"Per la settima potenza attribuita a Dio, che e' il Trionfo..."

<Corrected version>:

"Per la settima potenza che e' il Trionfo..."

<Original version> Ragionamenti Ms. fol. 16 r:

"Quello e' fatto per il regnio che e' la Xma e ultima potentia attribuita a Dio..."

<Corrected version> Vasari-Milanesi VIII, p. 22.

Milanesi here follows the 1588 edition and leaves out the reference to God.

32. <Original version> Vasari-Milanesi VIII, pp. 20-1.

"... e pero' ho fatto quella donna che ha quel vaso grande, che lo rovescia in giu' pieno di gioie, danari, vasi d'oro e d'argento, collane e mitrie da papi, corone da Imperadori e Re, da Principi, da Duchi, Cappelli da Cardinali, Mitrie Vescovili, Potesta' di Capitani, Generali, e scettri, e altre dignita'."

<Corrected version>:

"... e pero' ho fatto quella donna che ha quel vaso grande, che lo rovescia in giu', pieno di gioie, danari, vasi d'oro e d'argento, collane, e grandezze temporali, come corone da Imperadori e Re, da Principi, da Duchi, Potesta' di Capitani, Generali, e scettri e altre dignita'."

33. In Florence the activities of the ecclesiastical authorities were always under the control of the State - at least till the end of the 16th Century. The decades following the end of the Council of Trent saw an increased activity directed towards stamping out what were perceived as dangerous ideas, which may be communicated through the printing press. The synods of 1573 and 1589 gave specific instructions about forbidden books ("de libris prohibitis"). The purgation of Boccaccio's Decameron carried out by V. Borghini, B. Antinori, A. Guicciardini and A. Benivieni between 1571 and 1573 is an aspect of this attitude.

The presence in Florence of the archbishop Alessandro de' Medici from 1583 to 1591 after a long period of absenteeism could have contributed to this increased control on the part of the ecclesiastical authorities. On this aspect of Florentine life, see D. D'Addario, Aspetti della Controriforma a Firenze, Rome, 1972, and La Comunita' Cristiana Fiorentina e Toscana nella Dialettica religiosa del Cinquecento. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

34. (Original version) Vasari-Milanesi VIII, p. 53:

"Io comincio dicendo a Quella che il sacrificio alla Dea Pale non e' altro che tutto quello che si cava di frutto dai guardiani delle bestie, d'ogni sorte dazi che al duca nostro per sicurtà loro pagano i maresmiani, a quali dandoli il passo, che vadino sicuri alle maresmiane, e tenghi per loro sicuri i luoghi da' ladri, acconci loro i passi per poter guidare gli armenti senza pericolo."

(Corrected version):

"Io comincio dicendo che il sacrificio alla Dea Pale non e' altro che tutto quello che si cava di frutto dalli guardiani delle bestie d'ogni sorte, il Duca nostro che per abbondante rendere il suo paese accarezza i Pastori, dandoli il passo, che vadino sicuri alle maresmiane, e tiene per sicuri i luoghi de' ladri, acconcia loro i passi per poter guidare gli armenti senza pericolo".

35. (Original version) Ibid., p. 155-56:

"... doppo che papa Leone trovandosi obligato a molti cardinali, ed amici suoi, i quali nella sua creazione avevano dato la voce, per aver da lui benefizi, il papa, talvolta trapassando il tempo, vinto da' prieghi e bisogni de' suoi parenti, o da uomini nuovi, dava loro questi benefizi,"

(Corrected version):

"... perche' doppo che papa Leone trovandosi obbligato a molti Cardinali ed amici suoi, i quali nella sua creazione havevano dato la voce, credendosi loro per questo haver sa lui benefizi, il papa talvolta ad altri meritevoli huomini posponendo loro, dava loro questi benefizi."

Chapter Two

The Dating of the "Ragionamenti" and of the Uffizi Manuscript

The relationship between the chronology of the work on the decoration of the two apartments, and that of the writing of the Ragionamenti is particularly interesting and important. The solution to the problem of the dating of the text is related to its function, to the important problem of meaning, and to the way the text itself was conceived by Vasari. Did the decoration and the writing of the text proceed at the same time? Or is the text in fact more autonomous than it has been considered up till now?

Indeed, the descriptive function of the Ragionamenti has been taken for granted by a number of scholars when discussing this work. ¹ The function and meaning of the Ragionamenti will be analysed in the following chapters of this thesis; for the purpose of the present chapter it is important to point out that Vasari, in his Dialogo, did not need to have the completed pictures to write about them, and in fact he did not always follow the paintings, as they were finally executed. A number of discrepancies between paintings and text show this quite clearly. These

discrepancies were not eliminated by Vasari the Younger when he revised the text for publication.

In some cases text and paintings depart from each other only in minor details; sometimes, for instance, the hand gestures described are inverted. ² In other cases, it is in the minor elements of the decoration that major changes have been made. ³ But what is particularly significant is that the greatest number of major differences between text and paintings are to be found in the last three Ragionamenti of the Giornata Seconda, which are not included in the Uffizi manuscript. Here not only do we find the usual changes in details, but the identification of certain scenes and the sequence of whole groups of paintings do not correspond. ⁴

The last three Ragionamenti, their authorship and the problems raised by the discrepancies to be found in the missing section of the manuscript, and the inconsistencies in terms of literary style, form and length, will be analysed in Chapter Five of this thesis.

From what has been outlined above, it seems obvious that the text does not rely on the finished scheme. It was compiled from written notes and preparatory drawings, and the last three Ragionamenti are particularly dependent on these.

In the Preface to his edition of the Ragionamenti, Milanesi wrote, without giving any evidence to support his statement, that the first two Giornate had already been written in 1557, and that the third one, describing the paintings of the Sala Grande, was added in 1563. *

The chronology of the first two Giornate, however, is more problematic than Milanesi led us to believe, as can be seen from a number of letters in which the Ragionamenti are mentioned, from those sections of Vasari's autobiography in which he discusses the decoration of the stanze nuove, and from the evidence provided by the text itself.

U. Scoti-Bertinelli discussed at length the question of the dating of the rooms of the two apartments, and of the different sections of the Ragionamenti. * Quoting Vasari's letters to Vincenzo Borghini of 14th December 1558, and to Duke Cosimo of 4th January 1558/59, he deduced that in 1558 the Giornata Prima was almost completed.

The Ragionamenti are indeed first mentioned in the letter to Borghini, from which Scoti Bertinelli deduced that only three dialogues were ready at that time. 7 Besides the Sala di Giove and the Terrazzo di Saturno specifically mentioned in the letter, he identified one other one, which he believed to be the Sala degli Elementi. The

others, he wrote, had probably already been written in draft form. However, it seems clear from the letter that Vasari mentions more than three dialogues: "quelli rimessi e le altre di Saturno e di Giove", and "il principio de' rimessi" - the latter meaning the first Ragionamento on the Sala degli Elementi ("il principio") and the other ones which had already been sent. Furthermore, the sentence "che non vi manca molto", which Scoti Bertinelli understood as referring to parts of the dialogue still to be completed, should instead probably be read "as there is not much time left" - not much time, that is, before having to send the dialogues to Duke Cosimo. This translation is corroborated by the syntactical construction of the sentences:

"che non vi manca molto"

"che intanto faro' far questi..."

the first "che" being not a relative pronoun referring to "il principio de' rimessi", but a temporal preposition as the second "che". Obviously "che intanto faro' far questi e gli altri..." refers to Vasari's intention of having the dialogues copied for Duke Cosimo. In fact, on 4th January 1558/59, Vasari writes to the Duke:

"Io o finito di far trascrivere il dialogho delle stanze di sopra: il quale lo condotto, cosi abbozzato si puo' dire, a cagione che V.E. possa secondo il Suo giuditio levarne ed agiugnere. Se V.E. vole che io lo mandi a Quella, intanto che io distendo questo delle stanze di sotto, un

cenno basti, il Guidi na udito parte; questo basti.
Di Fiorenza alli IIII di Gennaio MDLVIII. •

From these letters, it seems that in 1559 the Giornata Prima was more or less completed, but not quite polished up: the dialogue had been "abbozzato" - sketched out.

By the spring of 1560, at least part of the Giornata Seconda must have been written, if the dialogue was read to Michelangelo in Rome, where Vasari had gone with the newly-created Cardinal Giovanni de Medici, as he writes in his Life of Michelangelo:

"Aveva portato seco il Vasari, per ordine di Sua Eccellenza, il modello di legno di tutto il palazzo ducale di Fiorenza, insieme coi disegni delle stanze nuove che erano state murate e dipinte da lui, quali desiderava Michelagnolo vedere in modello e in disegno, poiche', essendo vecchio, non poteva vedere l'opere, le quali erano copiose, diverse e con varie invenzioni e capricci, che cominciavano dalla castrazione del Cielo, Saturno, Opi, Cerere, Giove, Giunone, Ercole, che in ogni stanza era uno di questi nomi, con le sue istorie in diversi partimenti, come ancora l'altre camere e sale, che erano sotto queste, avevano il nome delli eroi di casa Medici, cominciando da Cosimo vecchio, Lorenzo, Leone decimo, Clemente settimo, e il Signor Giovanni, e 'l duca Alessandro, e duca Cosimo: nelle quali per ciascuna erano non solamente le storie de' fatti loro, ma loro ritratti e de' figliuoli e di tutte le persone antiche, cosi' di governo come d'arme e di lettere, ritratte di naturale: delle quali aveva scritto il Vasari un dialogo, ove si dichiarava tutte l'istorie ed il fine di tutta l'invenzione, e come le favole disopra s'accomodassino alle istorie di sotto; le quali gli furono lette da Annibale Caro, che n'ebbe grandissimo piacere Michelangelo. Questo dialogo come ara' piu' tempo il Vasari si mandera' fuori." •

In a letter to Duke Cosimo, dated 9th April 1560, Vasari describes his visit to Michelangelo, and the discussions they had: "... et molti rasgionamenti fatti delle cose dell'arte per poter finire quel Dialogo che gia' vi lessi, ragionando lui (Michelangelo) et io insieme." ¹⁰ In the passage from the Life of Michelangelo quoted above, Vasari goes to some length to explain first the subject matter of the decoration of the Apartments, and then the scope of the dialogue he has written. It seems possible to deduce from this that the Dialogo mentioned in the letter to the Duke was in fact the Ragionamenti, and not the Dialogue on Art, as Kallab believed. ¹¹ In April 1560, then, Vasari did not consider the Ragionamenti to have been finished.

At that time, the decoration of the stanze di sopra (Appartamento degli Elementi), begun in 1555, had been completed, apart from the paintings in the Terrazzo di Saturno, while in the stanze nuove (Appartamento di Leone X), the Chapel and the Sala di Clemente were still far from being finished. ¹²

Scoti-Bertinelli linked the work on the Appartamento di Leone X to the writing of the Giornata Seconda, which, he stated, took place between 1561 and 1562. ¹³ He mentioned as evidence of the completion of the Giornata Seconda a letter from Vasari to Borghini, dated 12th May 1562, in

which Vasari proposes to spend the feast day of Whitsun with Borghini, working on "i miei scritti elle Vite". ¹⁴ Even if, as Scoti-Bertinelli suggested, the "scritti" does refer to the Ragionamenti, there is nothing in this letter, nor in any other source, to indicate that the Ragionamenti had in fact been completed. The assumption made by Scoti-Bertinelli in his argument, and which is central to his dating, was that the dialogue is a description of the paintings, and that therefore it could not have been written before the decoration had been finished.

In fact, there is no written evidence to suggest that the Ragionamenti were ever finished. In the three occasions the Dialogo is mentioned in his autobiography, Vasari never specifies that the work has been completed. ¹⁵ On the contrary, when he announces his intention to publish it in the passage from the Life of Michelangelo, he writes that this will be done "come ara' piu' tempo il Vasari" - an obvious indication that more time had to be spent completing and revising the text.

This conclusion is also supported by the confused and contradictory internal dating. Vasari first gives a precise date to his fictive conversation with Francesco de Medici when, discussing the effects of the ducal rule on Florence and Tuscany, he writes in the Ragionamento

Secondo, Giornata Prima (Terrazzo di Saturno): "...dal 1534 in qua, che la fu da guardarsi, fino al 58 che noi siamo, (per travagli che sieno seguiti di guerre) non ha mai fatto revoluzione nessuna." ¹⁶ Earlier however, in the Ragionamento Primo of the same Giornata, he had referred to Francesco's brother Giovanni as "Cardinal". ¹⁷ Don Giovanni was created Cardinal by Pius IV on 31st January 1559/60, and while the dating of the Giornata Seconda would allow for this information to be included, the same cannot be said for the Ragionamento on the Sala degli Elementi which, as discussed above, should have been written by December 1558. It is possible, of course, that the text was brought up to date with the addition of references to important political events. ¹⁸ As far as the dating of the Uffizi manuscript is concerned, these additions help to establish termini post and ante quem. The manuscript does not show any correction at the point mentioned above, and this shows that it must have been copied after the beginning of 1560. There are indications that the manuscript was copied from a now lost corrected draft between 1560 and the end of 1562. The later date is deduced from the fact that, in the Ragionamento Quinto, Giornata Prima (Sala di Giove), Cosimo's son Don Giovanni is described as being destined to be involved in the "cose ecclesiastiche", while Don Garzia will take care of "le di mare". This must have been written before both princes died, Giovanni on 20th November 1562, Garzia on 12th

December of the same year. The manuscript was later amended and the names of Don Ferdinando and Don Pietro inserted as substitutions. ¹⁹

A number of references to events which would have been topical during the years 1558-9 is to be found throughout the text. Many of these references are in the Ragionamento Primo, Giornata Prima, in the long introduction to the subject-matter proper of the Dialogo, when Vasari discusses the events leading to the political situation prevailing at that time.

The choice of Francesco as the other participant in the dialogue is quite significant in the context of that moment at the turn of the decade, as are the pointed remarks made, in the text, about the Prince's future political role. This Vasari mentions three times. The first time follows the elaboration on the image of Ceres giving her chariot to Triptolemus. This, he says, parallels the passage of the dominio from Duke Cosimo to Francesco. The second time, Vasari specifically expresses the possibility of the Prince being given the Sienese territory. Finally, he "prophesizes" an even fuller participation of Francesco in the government of the state. ²⁰ It was during Cosimo and Eleonora's visit to Pius IV in Rome in the Autumn of 1560 that Francesco was left, in Siena, with the task of governing the state. ²¹

And it was in 1564 that Cosimo, although keeping the title of Duke, gave full control of the state to his son.

The war against Siena is often mentioned. This long conflict began in 1553 with Cosimo's political struggle, first to obtain control over the city, and then to drive the French army away from their last strongholds. It was concluded only in August 1559, when Cosimo finally obtained the official investiture as Duke of Florence and Siena from Philip II. ²²

Among the recent peaceful achievements of Cosimo's rule, Vasari praises the land reclamation in the Pisa province, carried out in 1558, in the Regionamento Quarto, Giornata Prima, Sala di Cerere. ²³

The marriages of Cosimo's daughters, Lucrezia and Isabella, with Alfonso d'Este Duke of Ferrara and Paolo Giordano Orsini Duke of Bracciano, both of which took place in 1558, are mentioned in two occasions. ²⁴ Even more important for the international prestige and power of the Medici family was the regency of France, assumed by Caterina de Medici on the death of her husband, Henry II King of France, in July 1559. Her name is included among those of members of the family who have become linked by marriage to the "case nobili e di sangui illustri" in the Regionamento Quinto, Giornata Prima, Sala di Giove. ²⁵ In

the stanze nuove, her marriage to Henry is represented in the Sala di Clemente, and her coat of arms can be seen in the Sala di Leone. ²⁶

A post-1559 date for the Ragionamento Terzo, Giornata Seconda is indicated by Vasari stating that six popes have reigned after Leo X. This shows that this section was possibly written during the reign of the seventh pope, Pius IV, who was elected in December 1559. ²⁷

A search for a precise and consistent internal dating appears to be inconclusive, not only because of various changes and additions of information about new politically significant events, but also because neither Vasari nor his nephew seem to have paid much attention to discrepancies in the dates and have not corrected them. ²⁸ Internal coherence, and exact correspondence with all the elements of the decoration, do not seem to have ranked high in their list of priorities.

NOTES

1. Cf. Draper, Vol. I, p. 3: "it is a description written by him about his own paintings in the Palazzo Vecchio."

This is also the approach taken by E. Allegrì and A. Cecchi in Palazzo Vecchio e i Medici, Florence, 1980, where they use passages from the Ragionamenti to describe the decoration of the two apartments and to illustrate the meaning.

See also the interpretation of K. Langedijk, The Portraits of the Medici, Florence, 1981, pp. 114-17, and Introduction to this thesis.

2. Vasari-Milanesi VIII, pp. 91-2, Ragionamento Primo, Giornata Seconda, Sala di Cosimo Vecchio: describing the figures in the central painting of the ceiling (Cosimo returns to Florence after his exile), Vasari points out that Rinaldo degli Albizzi is stretching forward his left hand, instead of the right as represented in the painting. The gesture made by Nicolo' da Uzzano is also reversed.

In the Ragionamento Secondo of the same Giornata, Sala di Lorenzo, the allegorical representation of Faith is described as having "quegli altri vasi" on an altar next to her, instead of one vase as represented. (p. 108).

3. In the Ragionamento Terzo, Giornata Prima, Sala di Opi (p. 48), Vasari describes the allegorical figure representing April - one of the Months illustrated in the frieze - as a young man dressed in shepherd's clothing, with a hairy chest, tousled hair and beard, who plays the bagpipes while helping a goat to give birth. The painting shows a beardless figure dressed in classicizing drapery, holding the pipes in one hand, and the goat's horns in the other. The goat is not giving birth, but suckling a kid. The description follows the invenzione for April included in the "Inventionione dei Mesi" sent by A. Caro to Vasari for the Villa Altoviti in Rome, and included in the Zibaldone, pp 30-33: "Un pastor giovane, tutto vestito a la pastorale col capo scoperto, coi capelli et con la barba rabbuffata, le braccia ignude fino a' cubiti, un tabarro fino al ginocchio, il resto scoperto pure il petto piloso, la veste di varij colori la cera piuttosto delicata che altramente. Appresso una capra che partorisca due capretti. Esso

stia in gesto che havendone raccolto uno, et aiutando la capra a partorir l'altro, pigli in man la sampogna per cantare e ringraziare Pane di quel felice parto."

4. In the Ragionamento Quarto, Giornata Seconda, Sala di Clemente, the series of the paintings related to the siege of Florence of 1530 does not correspond to the decoration. These paintings were executed by Giovanni Stradano (cf. Allegri and Cecchi, pp. 171-73). Four allegorical figures of Virtues flanking the central painting - the Coronation of Charles V - were not executed.
See Draper, Vol. II, pp. 493-96.

In the Ragionamento Quinto of the same Giornata, Sala del Signor Giovanni, a number of paintings illustrating various battles, executed on the walls by Giovanni Stradano, are not identified in the text, which describes only four scenes instead of the eight eventually painted.

In the Ragionamento Sesto, Sala di Cosimo, the sequence of allegorical representations of Tuscan towns does not follow the order in which these are represented.

5. Vasari-Milanesi VIII, p. 7
6. Scoti-Bertinelli, pp. 142-44.
7. Frey I, p. 504, quoted in Chapter One.
8. Ibid., p. 470. Frey notes on p. ⁴⁷⁰~~469~~ that the original text of this letter, once in the A.S.F., Carta Un. filza 475 fol. 49, has been lost, and that he has used Gaye's version of the text. He believes this document to have been made up of different fragments, and dates the last part of the letter - the section quoted here - 1559
Jacopo Guidi was one of Cosimo's secretaries. He was nominated Bishop of Volterra on 2nd June 1561.
9. Vasari-Milanesi VII, pp 258-9. Vasari mentions seven rooms in the Appartamento di Leone X, one of them dedicated to Duke Alessandro. It can only be a slip of the pen, and not a change in the planning of the decoration, because there are only six large rooms in the apartment, besides small ricetti, scrittoi, and the Chapel, and no seventh room to be decorated could have been included at this stage.
10. Frey I, p. 557. Frey (p. 558, n. 3) identifies the Dialogo with the Giornata Prima of the Ragionamenti.

11. W. Kallab, Vasaristudien, (ed. J. von Schlosser), Vienna and Leipzig, 1908, p. 294. See also Draper's discussion, Vol. I, pp. 65-8.

12. For the dating of the two apartments, cf. Allegri and Cecchi, pp. 59-182, with documentation.
 "Il completamento delle decorazioni e le ultime rifiniture si ebbero soltanto nel 1562, con gli interventi alle sale di Leone X and Clemente VII."
 (p. 61).
 See also P. Barocchi, Vasari Pittore, Milan, 1964, pp. 38-48.
 For the Sala di Clemente, see letter dated 1st March 1572 to V. Borghini, in Vasari-Milanesi VIII, pp. 468-69.

13. Scoti-Bertinelli, p. 144: "Quindi porremmo la composizione degli analoghi ragionamenti, che formano la seconda giornata, dal marzo-aprile '61 alla primavera del '62.

14. Frey I, pp. 673-74.

15. Vasari-Milanesi VII, pp. 697-8:
 "... l'anno 1555, al servizio del duca Cosimo: dove cominciai e finii i quadri e le facciate ed il palco di detta sala di sopra, chiamata degli Elementi, facendo nei quadri, che sono undici, la Castrazione del Cielo per l'aria; ed in un terrazzo accanto a detta sala feci nel palco i fatti di Saturno e di Opi e poi nel palco d'un'altra camera grande, tutte le cose di Cerere e di Proserpina. In una camera maggiore, che e' allato di questa, similmente nel palco, che e' ricchissimo, istorie della dea Berecintia e di Cibeles, col suo trionfo, e le quattro stagioni, e nelle facce tutti e dodici mesi. Nel palco di un'altra, non cosi' ricca, il nascimento di Giove, il suo essere nutrito dalla capra Amaltea, col rimanente dell'altre cose di lui piu' segnalate. In un altro terrazzo a canto alla medesima stanza, molto ornato di pietre e di stucchi, altre cose di Giove e di Giunone. E finalmente, nella camera che segue, il nascere d'Ercole, con tutte le sue fatiche, e quello che non si pote' mettere nel palco, di mise nelle fregiature di ciascuna stanza, o si e' messo ne' panni d'arazzo, che il signor duca ha fatto tessere coi miei cartoni a ciascuna stanza, corrispondenti alle pitture delle facciate in alto. Non diro' delle grottesche, ornamenti e pitture di scale, ne' altre molte minuzie fatte di mia mano in quello apparato di stanze, perche', oltre che spero che se n'abbia a fare altra volta piu' lungo ragionamento, le puo' vedere ciascuno a sua voglia e darne giudizio."

Vasari-Milanesi VII, pp. 699-70:

"In una adunque, sono l'azioni del detto Cosimo piu' notabili, e quelle virtu' che piu' furono sue proprie ed i suoi maggiori amici e servitori, col ritratto de' figliuoli, tutti di naturale. E cosi' sono, insomma, quella di Lorenzo vecchio, quella di papa Leone suo figliuolo, quella di papa Clemente, quella del signor Giovanni, padre di si' gran duca, quella di esso signor duca Cosimo. Nella Cappella e' un bellissimo e gran quadro di mano di Raffaello da Urbino, in mezzo a San Cosimo e Damiano, mie pitture, nei quali e' detta cappella intitolata. Cosi' delle stanze poi di sopra dipinte alla signora duchessa Leonora (che sono quattro) sono azioni di donne illustri greche, ebre, latine e toscane ciascuna camera una di queste. Perche', oltre che altrove n'ho ragionato, se ne dira' pienamente nel Dialogo che tosto daremo in luce, come s'e' detto: che' il tutto qui raccontar sarebbe stato troppo lungo." It is worth noting that Vasari implies, in this passage, that a section describing the Quartiere di Eleonora was planned for the Dialogo. The decoration of these four rooms was begun in 1561 and finished in 1564, the largest part of the work having been carried out in 1562. Cf. Allegri and Cecchi, pp. 195-212.

Describing the paintings of the Sala Grande, Vasari concludes: "... come si vedra', oltre quello che e' nel palco e sara' nelle facciate, che sono ottanta braccia lunghe ciascuna ed alte venti, che tuttavia vo dipignendo a fresco, per poi anco di cio' poter ragionare in detto Dialogo."

16. Vasari-Milanesi VIII, p. 40.

The title on the frontispiece of the Uffizi manuscript, "Ragionamento... sopra le invenzioni..." seems to indicate a date before August 1559. In fact in the title Cosimo is identified as "Duca di Fiorenza". After that date he was called "Duca di Fiorenza e di Siena".

17. Ibid., p. 16: "...e le tante grandezze dello illustrissimo don Giovanni nel suo cardinalato..." Cardinal Giovanni is also mentioned in the Ragionamento Terzo, Giornata Seconda.

Ibid., p. 163: "...le (teste) dipinte nel mezzo sono madama Caterina de Medici, e l'altra e' don Giovanni Cardinale de Medici fratello di vostra Eccellenza."

For the significance of Giovanni's title, see R. Galluzzi, Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici, Florence, 1781,

Vol. II, pp. 12-13. The title came, immediately after Pius IV had been elected, as a reward for Cosimo's support during the conclave. Pius's favourable attitude to Cosimo was particularly important after the hostility of Paul III.

"Tutto cio' gli (a Cosimo) concilio' in Roma grande autorita' e specialmente allorche' li 31 di Gennaio si pubblico' la promozione di Don Giovanni suo figlio al Cardinalato. Resto' ciascheduno convinto della parzialita' del Papa per il Duca Cosimo il quale divenne percio' il mediatore di tutte le grazie e favori della Corte di Roma... Parti' nel seguente Marzo il Cardinale Giovanni per Roma... Il Papa fra le tenerezze e gli amplessi li auguro' di divenire il quarto Pontefice della casa Medici..." For the date of Don Giovanni's nomination, see Settimanni, "Diario Fiorentino, A. S. F. Ms. 128, fol. 158 v, 161 r.

18. Cf. letter from Vasari to Cosimo, dated 4th January 1559, quoted previously: "io ho finito di far trascrivere il Dialogo delle Stanze di sopra, il quale lo o' condotto cosi' abozato e si puo' dire a cagione che V.E. possa secondo il suo giuditio levarne e agiugnerne..." It is not to be excluded that this would have been the type of information the Duke wanted to add to the text. The inclusion of up-to-date political references would fit with the function of the text as a work of cultural and political propaganda. See Chapters Nine and Ten of this thesis.

19. Vasari-Milanesi VIII, pp. 69-70:
 "... le cose ecclesiastiche saranno quella grazia che si vede piovare dal cielo, in don Giovanni; le del mare a don Garzia, ed il resto de' regni, che si acquisteranno, saranno dedicati alle virtu' de' vostri fratelli illustrissimi..."

Don Garzia was promised the command of the Papal fleet in the Autumn of 1560, at the age of 13, during Cosimo and Eleonora's visit to Pius IV.

"In tale occasione dopo aver donato solennemente al Cardinale Giovanni il suo proprio Palazzo e Giardino dono' alla Duchessa i Beni degli Altoviti appartenenti gia' al Marchese di Marignano a condizione pero' che ne disponesse a favore di Don Garzia, e perche' anch'esso non rimanesse senza qualche pegno della sua amorevolezza lo destino' per il comando delle Galere dello Stato Ecclesiastico." (Galluzzi, Vol. II, p. 23)

Don Ferdinando was created Cardinal by Pius IV on 6th January 1563.

20. Vasari-Milanesi VIII, p. 58:

"Il donare di Cerere il carro a Triottoleto, e' il dominio datovi dal duca vostro padre e signore, acciocche' possiate distribuire a' vostri servidori ed amici il bene che Iddio e lui vi provvede."

The announcement of Cosimo's withdrawal from his active role at the head of the government was given on 30th April 1564. Francesco became officially Regent on 11th June of the same year. A. Lapini, Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 1252 al 1596 (ed. G.O. Corazzini), Florence, 1900.

For the reasons for Cosimo's decision and for the letter to the Duke of Urbino announcing it, see Cosimo I de' Medici. Lettere, Florence, 1940, pp. 194-5.

Also J. Bryce, Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath, Geneva, 1983, pp. 93-5.

Vasari-Milanesi VIII, p. 69:

"... cosi' ha preso il duca nostro il governo dello Stato di Fiorenza per farne Vostra Eccellenza principe e duca, accio' dopo di lui mostriate la virtu' del vostro animo degno di si onorato e ricco presente: e perche' possiate cominciare presto, doverra' darvi quel di Siena."

Ibid., p. 83:

"... che sara' ora in Vostra Eccellenza lo aiuto che doverrete dare al duca nostro nel governo di questo stato, accio', quando sara' stracco da' pensieri e dalle fatiche, che allora Quella con la prodenza e la temperanza e con l'altre virtu' onorate metterete le spalle obbedienti e virtuose sotto il peso de' faticosi negozj, per levargliene da dosso..."

21. Galluzzi, Vol. II, p. 20: "Verso la fine di ottobre (1560) si mosse da Firenze con la Duchessa, e il Principe Francesco, il Cardinale Giovanni, e Don Garzia suo terzogenito lo seguitarono. Li 28 fece il suo ingresso in Siena, accompagnato da numeroso seguito di Nobilta' Fiorentina... Tre giorni si trattenne in quella citta'; e lasciando al Principe Francesco il carico del Governo delli Stati intraprese il viaggio per Roma..."

22. Vasari-Milanesi VIII, pp. 15-16:

"... in venti anni che sua Eccellenza ci abita, che ci nascano i principi e che si onorino di titoli e che in questo tempo le vittorie di Siena e di altri luoghi si acquistino..."

Ibid., p. 32:

"...levando da' luoghi abbandonati le mercanzie

d'ogni sorte, e le biade, per tenere tutto il suo stato di Fiorenza e di Siena abbondantissimi..."

Ibid., p. 34:

"... (la lupa e il leone) l'uno e' per Fiorenza, e l'altra per Siena, che sotto il valore di questo sapientissimo principe vivono con tutta quiete..."

Ibid., p. 41:

"... per farlo crescere di dominio gli fa venire sotto il governo l'isola dell'Elba e lo stato di Siena."

Ibid., p. 82:

"Ma che piu' chiare storie di quelle che furono si puo' dire ieri nel duca nostro... nel pigliare i forti di Siena?"

Even if Cosimo had obtained Siena in 1557, after an agreement with Philip II, the whole of the Sienese territory passed from the control of the French into Cosimo's hands only in July 1559, after the treaty of Cateau Cambresis. See Galluzzi, Vol. I, pp. 358 ff. For the importance of the Sienese war, see also Cosimo I. Letters, esp. pp. 125-62, "La guerra di Siena 1553-1559", and R. Cantagalli, Cosimo I de' Medici Granduca di Toscana, Milan, 1985, pp. 177-236.

23. Vasari-Milanesi VIII, p. 57:

"Intendendo io per cio' la coltivazione e lo studio fatto da Sua Eccellenza nella provincia di Pisa, dove ha levato le paludi, affossando i luoghi, facendo fiume e argini, e cavandone de' luoghi bassi l'acqua con li strumenti atti a cio' ha insegnato a lavorare la terra, e fatto abitare i populi, dove non solevano, insieme, alle ville, facendo fertili e abbondanti i luoghi, che prima erano spinosi, macchiosi e selvatici..."

For the date of the land reclamation works, see the inscription at the Bocchette, cit. A. Godoli and A. Natali, Luoghi della Toscana Medicea, Florence, 1980, p. 67: "Siccitati Paludum, Agrorum coltui, Coeli Salubritati Consulens, Cosmus Med. Florent. et Senae. Dux II a partui Virginis anno MDLVIII."

24. Vasari-Milanesi VIII, p. 16:

"... et i parentadi e le nozze si facciano del duca di Ferrara, e duca di Bracciano, e si consumi in esso i matrimoni."

Ibid., p. 74:

"... oltre che nelle nozze fatte per loro Eccellenze, il trionfo onorato che feciono, ed ora per le

illustrissime vostre sorelle, sue figliuole, nel collocarle al principe di Ferrara, ed al signor Paolo Giordano Orsino, che certo sua Eccellenza e' Giunone istessa."

Lucrezia de Medici married Alfonso d'Este on 3rd July 1558. The marriage contract had been signed in May that year. See letter from Vasari to Duke Cosimo, dated 12th May 1558, in Frey I, pp. 500-03. The contract between Paolo Giordano Orsini and Donna Isabella had been signed in 1555, but the marriage was consummated in September 1558. See Settimanni, fol. 34 v, 116 r, 117 v, and 123 r.

25. Vasari-Milanesi VIII, p. 69.

26. Ibid., p. 182.:
"Questo e' lo sponsalizio di Caterina Medici, oggi regina di Francia..."

Ibid., p. 163.

27. Ibid., p. 138:
"... massime che da Leone in qua a S. ianni non s'e' fatto per sei pontificati, che sono stati dopo di lui, altra coronazione..."

The six popes who were elected after Leo X are:		
Adrian VII	January 1522	December 1523
Clement VII	November 1523	September 1534
Paul III	October 1534	November 1549
Julius III	February 1550	March 1555
Marcellus II	April 1555	
Paul IV	May 1555	August 1559

28. For example, in the Regionamento Primo of the Giornata Prima, while discussing the reasons for the extensive rebuilding of the Palazzo Vecchio, Vasari writes that the Duke has been living in the Palace for twenty years, since 1537. (Ibid., p. 15: "Ed e' statoli si propizio il cielo in venti anni che sua Eccellenza ci abita....". Ibid., p. 17: "Dico, che venendo il duca nostro ad abitare in questo palazzo l'anno 1537...") In fact, Cosimo had moved from the family palace in Via Larga in May 1540. For the date of Cosimo's move to Palazzo Vecchio, see letter from Cosimo to his father-in-law, Don Pietro di Toledo, dated 14th May 1540. cit. Lensi, p. 121. See also entry in P.F. Riccio, "Ricordi pertinenti a Cosimo de Medici" in A.S.F., Mediceo filza 600 c.4.

Chapter Three

The Sources for the Text

The text of the Ragionamenti has been seen as fragmentary, as a "mosaic" made up of sections derived from a number of different sources. ¹ While this can in fact be proved to be the case, it should by no means be considered a negative quality. The very nature of this work, bringing together as it does various texts, can be of great interest to attempt a study of Vasari's motivations in the writing of the Ragionamenti, and on his working methods. The Ragionamenti could be compared to an anatomical drawing, where muscles and tendons, left visible, allow us to understand the working of the limbs. The various sources of the text, left to a great extent undisguised, can afford us a glimpse of the "regista di Palazzo Vecchio" at work.

In the Giornata Terza, explaining the subject-matter of the Sala Grande decoration, Vasari acknowledges the contributors: both Vincenzo Borghini and Giovambattista Adriani are mentioned in the Ragionamento Unico, and their portraits are represented in the Sala. ² And, through



Francesco's remarks, Vasari alerts the reader that he has thoroughly done his homework:

"Chi ha letto il Villani, il Guicciardini, ed altri storiografi antichi e moderni, che trattano delle cose di questa nostra città, comprende che siete informato d'ogni particolarità, e che in dipignere questa sala avete non manco faticato in leggere gli scrittori, che in ritrovare le invenzioni." ³

But, in the first two Giornate, the determinant collaboration with his friend Cosimo Bartoli is never mentioned. In fact, the influence of Cosimo Bartoli on the Regionamenti is even more profound than has hitherto been believed. This chapter will examine the problem of Vasari's reliance on, and use of, Cosimo Bartoli's suggestions and ideas for the Giornata Prima and the Giornata Seconda.

Cosimo Bartoli's directives for the choice of subject-matter of both the Appartamento degli Elementi and the Appartamento di Leone X are extremely important for the writing of the Regionamenti. The documentary evidence for his contribution lies in a number of letters and notes, undated and without signature, assembled in Vasari's Zibaldone. ⁴ The letters propose subject-matter, iconography and significato for a number of invenzioni. The first deals with the central scene of the ceiling of the Sala degli Elementi, "la Castrazione del Cielo, fatta

da Saturno", with "quelle cose che realmente concorsono et alla creatione dello universo et alla castrazione del cielo...le potentie, o vogliamo dire gli attributi, che i teologi danno a Dio". ⁵ This first letter also introduces another part of the decoration of this room, Venere - the Element of Water - and announces future discussions on the other subjects. The second illustrates the central section of the ceiling of the Camera di Opi, "Opi in su una carretta, tirata da quattro leoni", and the representations of the Four Seasons. ⁶ The letter mentions also the central scene of the ceiling of the Sala di Giove, "il nascimento di Giove", and ends with the promise: "Di Giove parlerem altra volta." ⁷

These two letters constitute all the surviving source material on the Appartamento degli Elementi, and also form the core for the development of Vasari's own text.

The proposal for the istorie for the Sala di Lorenzo is discussed in the third remaining letter, ⁸ while the Sala di Cosimo Vecchio, Cosimo and del Signor Giovanni are grouped together in another letter. ⁹ Finally, the last two sets of instructions deal with the Sala di Clemente and the Sala di Leone and are accompanied by diagrams. ¹⁰

The text for Bartoli's instructions for the Castrazione del Cielo, and for the central section of the Sala di Opi

ceiling, is to be found embedded in the Ragionamento Primo and Terzo of the Giornata Prima. '1 Vasari has used the explanation provided by his friend and collaborator, in some parts almost without any change. The description of the ten potenze di Dio is a good example of Vasari's writing technique, which uses the conventions of the dialogue form in order to highlight important or difficult aspects of the subject-matter and of its meaning. In this letter Bartoli instructs Vasari, and explains:

"...quelle cose che realmente concorsono alla creatione dello universo et alla castrazione del cielo, le potentie o vogliamo dire gli attributi, che i teologi danno a Dio, i quali furono dieci, che comunemente son questi, et ancor che de nomi i teologi talvolta varino, poco in vero da questi si discostano:

Corona
Sapientia
Prudentia
Clementia over Bonta
Gratia over Severita'
Hornamento
Triumpho
Confessione di Lode
Fondamento et
Regno

Le quali potentie o attributi i teologi dipignevano o intendevano in diversi modi: et a ciascuno di loro attribuivano particolarmente piu' nomi e piu' cose, che per essere molto oscure, io lascerei indietro; et per esser piu' inteso, le dipignerei in questa maniera poeticamente:

Corona: I sacri teologi intendevano per la corona un fonte senza fondo, abbondantissimo di tutti i secoli, che e il primo attributo di Dio: et pero io farei una corona nel piu' elevato luogo, grandissima quanto piu' potessi et ornatissima." '2

In the Regionamenti, Vasari begins by alerting the reader, through Francesco's observation, that there is a "chorus of figures" surrounding Coelus and Saturn, and that these figures need to be identified:

"P.questo coro di figure che circondano questo Cielo e Saturno, disfiniteci di grazia che cosa sono." 13

Vasari then reaches for Bartoli's words:

"G. Queste sono le dieci potenze, o gli attributi che i teologi danno all'Iddio, che realmente concorrono alla creazione dell'universo."

Francesco's following question introduces the problem of the meaning of the image, while Vasari's answer makes the reader aware of the complexities of the concept, of the terminology used, and of the painter's view-point and priorities in representing this particular subject:

"P. Mi piace, ma non hanno nomi? Veggo pur loro intorno ed in mano cose, che debbono avere un significato.

G. Hanno significato, signore, ed hanno nomi, e piu' nomi ha una cosa sola, e chi l'ha descritto in un modo, e chi l'ha dipinto in un altro, e chi piu' e chi meno oscuro; ma io ho cerco farle per essere inteso piu' facile, riservando la dottrina loro."

Here Vasari has again used Bartoli's words, with slight changes, while keeping the emphasis on the difficulty of the subject and on the painter's problem in providing a

visual equivalent for these complex and abstract concepts.

Vasari's description of the Corona follows Bartoli's:

"G. ...quella e' quella corona, che i Teologi tengono il primo delle potenze, attribuito a Dio, che e' quel fonte senza fondo, abbondantissimo di tutti i secoli; pero' l'ho fatta grande ed abbondante e ricca di pietre e perle." ¹⁴

In the episode of the Castrazione del Cielo, Vasari has also used Bartoli's introduction to the subject and its exposition almost word-by-word:

Vasari:

"G. Questa e' la castrazione del Cielo fatta da Saturno. Dicono che avanti alla creazione del mondo, mentre era il caos, il grande ed ottimo Dio deliberando di creare il mondo, egli sparse i semi di tutte le cose da generarsi, e poi che gli elementi fussero tutti ripieni di detti semi, ne venissi il mondo per quelli a diventare perfetto. Ordinato il Cielo e gli elementi, fu creato Saturno, che dal girare del cielo si misura, il quale Saturno castro' il Cielo, e gli taglio' i genitali." ¹⁵

Bartoli:

"Avanti la creatione del mondo, mentre ancora era il Chaos di tutte le cose, et che Dio ottimo grandissimo si delibero' creare il mondo, egli sparse i semi di tutte le cose da generarsi, et poi che tutti gli elementi furono totalmente ripieni di detti semi, onde il mondo ne avessi a diventare perfetto, ordinato il Cielo et gli elementi fu creato Saturno cioe' il tempo, che dal girar del Cielo si misura; il qual tempo overo Saturno dicono che castro' il Cielo e gli taglio' i genitali..." ¹⁶

The Ragionamenti then dwell on the identification of the characters before continuing with Bartoli's explanation of the myth of the castration.

The section of Vasari's text which describes the central part of the ceiling of the Sala di Opi also follows Bartoli's instructions very closely. Again Vasari separates the exposition of the subject from its meaning through the usual device of Francesco's questions. Here, however, Vasari departs significantly from Bartoli's notes. Vasari in fact introduces topical references as explanations of the subject-matter - what could be defined as a secondary level of meaning. A Medicean interpretation of the story is added to the more general, "universal" meaning of the invenzioni given by Bartoli. This is an extremely important aspect of the text, and its implications are fundamental, not only for the functions and scope of the Ragionamenti, but also for an understanding of the problem of topical references in 16th-Century art. This problem will be discussed in Chapter Eight of this thesis.

It will now be necessary to consider the problem of Bartoli's own sources. Examining the influences of 16th-Century manuals, which describe and explain complex mythological images, on contemporary painting, J. Seznec compares Vasari's description of the goddess Ops in the Ragionamenti to Vincenzo Cartari's corresponding section from the Imagini. Seznec underlines a certain similarity, but he also notes, however, that Cartari's text was published in 1556, after the painting of the Sala di Opi.

was begun, and therefore also after the undated letter from Bartoli to Vasari. ¹⁷ It will therefore be necessary to find another source for Bartoli's instructions for the painting. Vasari does mention, in the Ragionamenti, that the subject-matter for the Appartamento degli Elementi was derived from Boccaccio's Genealogia Deorum. ¹⁸ An Italian translation of this work, by Giuseppe Betussi, had been published in Venice a decade earlier. ¹⁹ A comparison of this description of the gods and goddesses with that included in Bartoli's programme for the Appartamento degli Elementi, and re-used in the Ragionamenti, clearly demonstrates that it was the translation of the Genealogia that had been used as a starting point for the instructions.

The following examination of an extract from the three texts - the description of the attributes of the goddess Ops from the Betussi translation of Boccaccio, from Bartoli's letters, and finally from Vasari's Ragionamenti - will show definite similarities both in the structure of the description and of the explanation, and in the use of a large number of terms.

This is how Boccaccio describes the crown of Ops:

"Fu tenuta madre d'i Dei, perche' terreni sono gli huomini, che da huomini sono fatti Dei. La corona in forma di Torre, della quale e' ornata, assai dimostra dover essere intesa invece di terra essendo il circuito della terra a guisa di diadema ornato di cittadi, et castella."

This is Bartoli's version:

"Che gli facevano la corona turrita, perche' essendo ella tenuta per madre delli dei et per consequentia padrona del tutto, volevano dimostrare, che ella haveva in protectione tutta la terra: che altro non sono le citta' et le castella per il mondo se non corona desso mondo o dessa terra, che dire ci vogliamo."

And finally Vasari:

"La corona in capo di torri facevano gli antichi a questa Dea, perche', essendo ella tenuta madre delli Dei e per consequenza padrona del tutto, volevano dimostrare che ella aveva in protezione tutta la terra, che in essa altro non sono che le citta', castella e ville, che sono per il mondo se non corona di questo mondo e di essa terra."

And this is the description of Ops's dress:

Boccaccio:

"La veste poi distinta a rami; et foglie, dinotera' le selve, i fruttari, et l'infinite spetie dell'herbe de quali la superficie della terra e' coperta."

Bartoli:

"Facevonli la vesta piena di rami et fiori per dimostrare la infinita varieta' delle selve de frutti et delle herbe che produce la terra in beneficio de mortali."

Vasari:

"La veste, piena di fiori e di rami dimostra la infinita varieta' delle selve, de' frutti, e delle erbe, che, per beneficio degli huomini, produce di continuo la terra."

Explaining the meanings of the empty chairs, Boccaccio gives a number of possible interpretations:

"Le sedie poi vuote d'intorno a lei istimo, che non vogliono inferir altro, eccetto... ovvero che nella superficie della terra molte sedie siano vuote, cio' e' molti luoghi disabitati... per dimostrare che quelli, a quali si appartiene il lavoro della terra ... i principi che sono governatori delle citta', et reami, non debbono darsi in preda all'otio, ne alla dappocaggine; anzi continuamente star avveduti, et avertir conciossia che sempre vanno in ruina quelle cose, che mancano d'esercizio di questi tali."

Bartoli:

"Facevanli le sedie vote atorno per vari significati, ma principalmente per demonstare a principi, che hanno

cura de' popoli, che alloro si apartiene, di non stare sempre a sedere in ozio, ma lasciare le sedie vacue, stando retti et intenti a bisogni de popoli... overo perche' sopra la terra sono molti luoghi noti, inculti et non esercitati."

Vasari:

"...principalmente per mostrare ai principi, che hanno cura de' popoli, che si abbino a ricordare che non hanno a star sempre a sedere, ne' in ozio, ma a lasciar le sedie vacue, stando ritti, sempre parati a' bisogni de' populi... e che ancora sopra la terra sono molti luoghi inculti, che non sono esercitati."

It is clear from this comparison of the three texts that, among other similarities, the order followed by Bartoli repeats the structure outlined by the Genealogia, without significant variations.

The dependence on the Genealogia is confirmed also when a comparison is made between Boccaccio's text and those sections of the Giornata Prima for which Bartoli's instructions have not survived. In the Ragionamento Quarto, Sala di Cerere, for example, the two stories of Ceres and Trittolemus follow Boccaccio's text almost word-by-word:

Boccaccio:

"Essendo (Cerere) giunta al re Eleusio, di cui era moglie Hiona, che l'aveva partorito un picciol figliuolo nomato Trittolemo, et cercandogli una balia, Cerere si offerse nutrice al fanciullino; et essendo ricevuto, volendo fare l'allievo immortale, alle volte col latte divino il nodriva, et di notte col fuoco l'abbrugiava, la onde altrimenti, che non erano soliti i mortali, il fanciullino cresceva. Della qual cosa maravigliandosi il padre, segretamente si dispose vedere nel tempo di notte, quello, che la balia facesse al figliuolo, onde veggendo ch'ella col foco l'abbrugiava, si diede a

gridare, di che Cerere sdegnata subito fece morire Eleusio, et a Trittolemo fece un dono eterno: perciocche' gli diede posa di distribuire et fare abbondanza delle sue biade, dandoli appresso la sua carretta guidata da i dragoni, per le quali cose vittorioso empi' tutta la terra di biade." 20

Vasari:

"... il re Eleusio, cui era moglie Iona, (che) aveva partorito un putto chiamato Trittolemo, e cercavano di balia; Cerere se li offerse di nutrirlo, cosi' datogene, e volendo Cerere fare allievo immortale, alle volte col latte divino il nutriva, e la notte col fuoco l'abbruciava, ed oltre a modo il fanciullo cresceva. Meravigliandosi di tal cosa il padre, volle segretamente di notte vedere quello che faceva la balia; cosi' vedendolo incendiare con fuoco, si caccio' a gridare; onde Cerere lo fece morire. L'altro panno e' quando ella consegna e dona a Trittolemo il dono eterno di poter distribuire a' popoli, e fare abbondanza, dandoli la carretta guidata da' serpenti, e poi riempire la terra di biade, che fu il primo inventore dell'aratro nei campi della terra." 21

Other similar examples can be easily found throughout the Giornata Prima. The Sala di Giove, for instance, again shows the very close similarity between the two texts. 22

It may be assumed that there was a complete set of programme instructions from Bartoli, and that they originally covered all the rooms of the Appartamento degli Elementi. Engaged in the task of writing the Ragionamenti, Vasari would have used the old programme instructions, following the method which has been outlined above for the Castrazione del Cielo and for the central painting for the ceiling of the Sala di Opi. But it is also probable that some of Bartoli's notes were in fact more sketchy - similar, perhaps, to the "informationi di Giove" included

in the Zibaldone.²³ These would have been perfectly adequate for the programme, but not for the Ragionamenti. In this case, it would have certainly been possible for Vasari to draw directly from Boccaccio's text. And the similarity between the two texts is so striking - especially in the episodes of Ceres and Jupiter mentioned above - that it is tempting, in these cases, to exclude the intermediate stage of Bartoli's letters.

* * * * *

In the Giornata Seconda, both the programme for the decoration, and the text of the Ragionamenti, follow the conventions of the biographical encomium. These had been the guiding principles of a text which will be shown to be particularly influential both for Bartoli and for Vasari, Paolo Giovio's Elogia. In Giovio's biographies, the "illustrious men" are celebrated and events in their lives are discussed in the wider context of the history of the period. This is the method used also by Vasari to tell the story of the "dei terrestri di casa Medici".

It will now be necessary to consider the programme for the apartment separately from the text of the Ragionamenti. The programme for the cycle of the Appartamento di Leone X expands the themes of the various decorations which had been prepared for the celebrations of the wedding of Duke

Cosimo and Eleonora di Toledo in 1539. ²⁴ On that occasion, Cosimo's claim to be the direct descendant of the Quattrocento Medici, and to possess the power of their authority, had been established, in the decoration of the Palazzo Medici courtyards, by placing the istoria representing Cosimo Vecchio's return from exile opposite the painting of Duke Cosimo's own birth. Lorenzo il Magnifico's visit to Naples was the other event chosen from the history of the Quattrocento Medici. ²⁵ Duke Cosimo's link with the Medici Popes had been illustrated by the Entry of Leo X in Florence, and by the Coronation of Charles V by Clement VII. Stories from the life of Duke Alessandro had also been included. ²⁶ Key events from the life of the new Duke had been chosen: his election as Duke, the taking of Montemurlo, Charles V's investiture of Cosimo with the ducal insigna, and the proxy marriage with Eleonora. But the lion's share of all the decorative schemes had fallen to Cosimo's father, Giovanni delle Bande Nere. A key part of the decoration, the triumphal arch at Porta a Prato, erected for the processional entry of Eleonora into Florence, had been entirely dedicated to Giovanni's military triumphs, and decorated with istorie which will be found again in the Sala del Signor Giovanni in Palazzo Vecchio. ²⁷ Giovanni delle Bande Nere had also been included in the Medici Palace courtyard decorations. ²⁸

But the 1539 apparato programme represents only the skeleton on which the Appartamento di Leone X cycle was based. Here Bartoli's instructions had to provide the istorie illustrating significant achievements for each of the chosen members of the family to whom the various rooms had been dedicated. And this was not an ephemeral apparato, but a permanent statement on a grand scale. It is not possible to establish with absolute precision how the selection of the istorie was achieved. It is more than likely that Duke Cosimo would have had the last word on any programme submitted by Bartoli, since evidence shows that the Duke followed assiduously the progress of the programme and of the decoration.²⁹ It is very probable that discussions between Bartoli and Vasari would have preceded Bartoli's suggestions. The letter outlining the programme for the Sala di Lorenzo Vecchio seems to indicate that this had indeed been the case. In fact, referring to the choice of the istoria to be represented at the centre of the ceiling, Bartoli writes: "Poiche' voi volete fare il presente del soldano nel mezo della volta, io vi farei Lorenzo che havessi atorno varii imbasciatori..."³⁰ This suggests that Vasari had put forward an idea, which Bartoli helped to develop.

Bartoli's surviving suggestions were clearly written at the stage of preparation for the programme.³¹ This can be deduced from the changes to the subjects which were

subsequently made when the paintings were executed. For the purpose of Vasari's written account of the lives of the Medici heroes, we find that Bartoli's notes, much less exhaustive than those for the Giornata Prima, were certainly not sufficient to form the basis of the Giornata Seconda.

The Giornata Seconda shows a different approach from the Giornata Prima to the discussion and explanation of the subject-matter of the decoration. Here, instead of simply describing the istorie represented in the scheme, Vasari, like Giovio in his Elogia, uses the written text to provide extensive information about the historical events which saw as protagonists the various members of the Medici family celebrated in the rooms of the lower apartment. Vasari was therefore in need of a considerable amount of written material from which to draw information for his text, and of a large number of sources on which to model both the description of the painted istorie, and the historical background to these facts.

Abundant in its historical detail, the Giornata Seconda was a crucial instrument of a vital process of historical myth-making. Duke Cosimo was well aware of the importance that the role of historiography had in supporting and strengthening his power. The image of a prince who found time to read historical works may perhaps be yet another

aspect of the myth of Cosimo, but the impulse given by the Duke to this particular cultural area saw the production of a number of significant works, beginning from the 1540's and continuing throughout his reign. ³²

J. Bryce has demonstrated that during the second half of the 1550's, while helping Vasari with the programmes for the two apartments, Bartoli was also engaged in the preparation of his Discorsi storici universali, which were to be published during his stay in Venice, in 1569. ³³ The conception of Florentine history outlined in this work, was developed during the last period of the Sienese war (that is, after 1555), and it is crucial to an understanding of the reasons behind some of the choices made for the programme. These choices were to be extensively elaborated by Vasari in the Giornata Seconda. It was during the period which saw Vasari at work on the Appartamento di Leone X and on the Giornata Seconda, that Bartoli developed the ideas and themes of his own historiographical work.

The Discorsi storici universali are also important in tracing the sources used by Vasari when writing the Giornata Seconda. Discussing Bartoli's text, J. Bryce has pointed out that the Discorsi are heavily based on the works of various historians, from the more general influence of Machiavelli, to material taken almost

directly from Guicciardini; from a reliance on Giovio's view of history as a collection of exempla, to direct paraphrasing of the Historiarum sui temporis and of the biographies. ³⁴

What is proposed here is that the Giornata Seconda, far from being an haphazard collection of sources, presents in fact a coherent and definite historical perspective, within the model provided by Giovio's Elogia. This particular interpretation of the history of Florence, of the Medici and of Duke Cosimo, is dominated by the influence of Cosimo Bartoli's own interests in the field of historiography. In fact, the stress in the programme and in the Ragionamenti on the role of the Medici and of Florence in the context of Italian and European history is to be found in Bartoli's own sources for the Discorsi: Machiavelli and Guicciardini. ³⁵ In Bartoli's proposal for the Sala di Cosimo it is possible to discover those themes which define the image of Duke Cosimo as it will be presented in the Discorsi. The central istoria representing Cosimo at Montemurlo, accompanied, in Bartoli's instructions, by the allegorical figure of Pretezza, will appear in the Discorsi as a prime example of that celerita' which allowed the Duke to take power so effectively. ³⁶

Another episode which Bartoli considered crucial in the

history of Florence is not listed in his instructions, but was to be included in the decoration of the Sala di Cosimo: Cosimo's election by the council of the 48 to the title of Duke of Florence. This istoria was eventually substituted to the proposed one, the Cacciata dei Cardinali, and in Bartoli's Discorsi it will be seen as a fundamental factor in Cosimo's successful claim to his rightful, legitimate succession to Alessandro. ³⁷

The other side of Cosimo's character as a ruler which was to be stressed by Bartoli is his liberalita' towards the belli ingegni, and in this context a direct comparison is made with the Quattrocento Medici: Bartoli even associates Cosimo's benevolence towards him to the interest of the Quattrocento Medici in collecting works written by Greek historians,

The Sienese war was, in Bartoli's Discorsi, another demonstration of princely virtues - prudence first of all. It was, Bartoli writes, a just war, promoted by considerations of safety for the Florentine state. ³⁸ In his note to Vasari, however, Bartoli excludes it from the programme of the Appartamento di Leone X, stating that the Guerra di Siena would be more appropriate for the Sala Grande. The episode calls, in fact, for a wider context, a larger room, and one with a public function.

Bartoli's views as a historian were therefore fashioned during this period, in his collaboration with Vasari over the Appartamento di Leone X. But while his role as an adviser would have been fundamental in determining the particular historical bias for the programme, his notes to Vasari were too sketchy to have been of any use in assisting the writing of the text.

There is some evidence to suggest that it was Vasari himself who organized the collection of information - after all, he had gained a considerable experience of this type of work while preparing and writing his 1550 edition of the Lives. Among the papers collected in the Zibaldone, the letter from Giulio Ricasoli on the episode of the battle of S. Leo shows the type of background research done.³⁹ However, for the Regionamenti, Vasari seems to have preferred the use of sources which had weight and authority behind them: the tone and the function of the Giornata Seconda required such an approach, with its emphasis on historical narratives, and with its important message concerning the role of the Medici in the history of Florence and of Italy, and with its stress on the rightful place of Duke Cosimo in the Medicean Olympus.

When the text of the Giornata Seconda is examined, it is the names of the historians who were Bartoli's own sources for the Discorsi - Machiavelli, Guicciardini and above all

Paolo Giovio - which can be identified as the authors of the works at the core of the Ragionamenti's complex patchwork of texts.

The material connected with the Sala di Leone and with the Ragionamento Terzo offers important evidence for Vasari's working methods. The A.V.A. Ms 9, fol. 20-21, for example, inscribed by Vasari "La Storia di Leone nella Sala" provides us with Bartoli's original suggestions - a series of subjects for the istorie, together with the appropriate mottoes and allegorical figures.⁴⁰ There is also a sketch, identified by both Frey and Del Vita as by Bartoli's hand, which provides a schematic representation of the ceiling's compartments.⁴¹ But for the Ragionamento Terzo Vasari had to find a more exhaustive and precise source which could give him more complete information and background material, and also satisfy the literary requirements of his dialogue. Again the Zibaldone provides us with precious evidence - a series of "chapter headings" indicating various episodes in the life of Leo X, preceded by numbers, are listed in A.V.A. Ms 42, fol. 106. These numbers refer to the pages of Paolo Giovio's Le Vite di Leone Decimo et d'Adriano Settimo sommi pontefici, et del cardinale Pompeo Colonna..., published in Florence in 1549 in the translation of Lodovico Domenichi.⁴² (It is interesting to note, in this context, that Cosimo Bartoli had also translated Giovio's text, dedicating his work to

Duke Cosimo with a letter dated 5th December
1548.) 43

In the Regionamento Terzo, Vasari has followed Domenichi's translation of Giovio's text, summarizing it, but leaving the structure of the narrative unchanged, and re-using many of the terms. The source is easily recognizable, as the following comparison clearly demonstrates. This is Vasari's account of the War of Milan which, in the Sala di Leone, is represented "nel mezzo del Palco":

"...dopo che furono ricevuti i soldati del papa, tutta la Lombardia, come sa V.E., per questo successo di vittoria avendo tutti i capitani ripreso animo con gran credenza in questo augurio di pigliar Milano, e avviati verso la porta Romana in ordinanza, ch'e' quella quivi sopra quel baluardo, trovando, per credere d'essere sicuro Lutrech disarmato spasseggiando a cavallo per la via, non credendo che senza artiglierie i nimici si accostassero a Milano: ma la virtu' e prestezza del marchese di Pescara con animo invitto diede vinta quella vittoria, perche' oltre che ebbe con i suoi Spagnuoli entrato sotto le mura, e passato come vedete i ripari, e morto alcuni, e messogli in fuga, saccheggiando gli alloggiamenti de' nimici, e correndo verso porta Romana, che abbassato da amici il ponte, fu messo dentro, e poco ste che fatto aprire la porta Ticinese, che e' quella piu' alta, dove Vostra Eccellenza vede entra dentro quella cavalleria, che v'e' il cardinale Giulio de' Medici e Prospero Colonna, ed il marchese di Mantova, i quali furono ricevuti dalla parte Ghibellina, che era nella citta'...

... quelli sono i Francesi e Sguizzeri, che hanno fatto alto al castello, i quali, sbigottiti e spaventati da si' subita venuta, escono tutti per la porta di Como disordinati, essendo per l'improvvisa perdita i loro capitani, Lutrech, Vandinesio, e Marcantonio Colonna ed il duca d'Urbino usciti di loro stessi perso il consiglio e l'autorita', e storditi se n'andarono via assicurati dalla notte, conoscendo che le genti del papa per quelle tenebre

non potevano far loro danno sendo levata la comodita'" 44

Giovio's account of the same episode is slightly more extensive, but it is easily recognizable as Vasari's source:

"Per questo successo di vittoria, prendendo animo i capitani, con speranza d'insignorirsi di Milano s'aviarono in ordinanza verso la porta Romana. Era nella citta' un otio di gran sicurezza; di maniera che Lotrecco disarmato con una compagnia di capitani cavalcava dentro per le contrade della citta', ne si credeva ch'egli havesse presentito punto la venuta de nemici... percio' che egli stimava che i nemici non fossero per accostarsi alle mura senza artiglieria; ... Ma la virtu' e la prestezza del Marchese di Pescara aperse tutte le strade alla vittoria. Perche' andando egli inanzi con alcuni archibugier spagnuoli, entro' sotto le mura et assaltando la guardia degli svizzeri, et Vinitiani che quivi erano accampati... passo' dentro a ripari;... Allora il marchese di Pescara avendo saccheggiato gli alloggiamenti de nimici correndo s'invio' verso porta Romana, et quivi abbassato il ponte da gli amici suoi fu ricevuto dentro. Ne molto dopo il cardinale de Medici et Prospero et il marchese di Mantova ricevuti da i capi di parte Ghibellina entrarono nella citta' per porta Ticinese. I Franzesi e gli Svizzeri fecero alto al castello, e spaventati quella medesima notte se n'uscirono per la porta di Como, con tanto vituperio d'ordinanza, ch'essendo molti capitani grandi appresso Lotrecco, Lescu, Vandenesio. M. Antonio Colonna, e 'l duca d'Urbino, essendo tutti costoro storditi per l'improvvisa perdita, parve che fosse loro tolto in tutto il consiglio delle cose di guerra insieme con ogni autorita' di comandare. Non ebbero le genti del papa per ottenere la vittoria intiera comodita' d'andare dietro a nemici, essendogli senza dubbio levata per le tenebre della notte oscura." 45

Similarities between the two texts can be found in all the other istorie of the Ragionamento Terzo, Giornata Seconda. ⁴⁶

At times Giovio's text has been drastically cut to adapt it to the scope of the Ragionamenti, especially when the events which form the background to the istorie represented in the rooms have been reported by Giovio with more abundance of detail. This is the case, for example, of the story of the Cardinals' plot against Leo X which led to the creation of a number of new Cardinals loyal to the Pope. ⁴⁷

Giovio's work appears again among the papers collected in the Zibaldone, this time for the Ragionamento Quarto of the Giornata Seconda, which is not included in the Uffizi manuscript. As A. Del Vita pointed out, the extensive passage on the coronation of Charles V is the Italian translation of Book 27 of the Historiarum sui Temporis. ⁴⁸ In this context, it is interesting to note that Bartoli's suggestion for the programme of the Sala di Clemente does not include any reference to the scenes illustrating the siege of Florence of 1530, which will be executed by Giovanni Stradano. The siege of Florence is described at length in Giovio's work, and will be used by Vasari for the Ragionamento Quarto. ⁴⁹

Another of Giovio's historical works, the Elogium di Cosimo il Vecchio, provides the framework for the episodes chosen for the Ragionamento Primo of the Giornata Seconda.⁵⁰ The largest part of Giovio's life of Cosimo il Vecchio is dedicated to a discussion of Cosimo's exile and to his return to Florence, events to which Vasari also gives much prominence. Giovio also stresses Cosimo's liberalita' and magnificenza, and, like Vasari, he considers the extent and importance of his patronage. However, in the Ragionamento Primo, Machiavelli's Historie are the source for the episode of Santi Bentivoglio, which once again Vasari has paraphrased:

"...et essendo rimasto d'Annibale un suo figliuolo d'eta' di VI anni chiamato Giovanni, in modo che si dubitava, che tra gli amici de' Bentivogli non nascesse divisione, la quale facesse ritornare i canneschi con la rovina della patria, et della parte loro. E mentre stavano in questa sospensione d'animo Francesco, ch'era stato conte di Poppi, trovandosi in Bologna, face intendere a quelli primi della citta', che se volevano essere governati da uno disceso dal sangue d'Annibale, lo sapeva loro insegnare: e narro', come sendo circa XX anni passati Hercole cugino d'Annibale a Poppi sapeva come egli ebbe conoscenza con una giovane di quel castello, dalla quale ne nacque un figliuolo chiamato Santi, il quale Hercole gli afermo' piu' volte essere suo, ne' pareva che potesse negarlo, perche' chi conobbe Hercole e conosce il giovane, vede fra loro una simiglianza grandissima.... Cosimo chiamo' Santi in disparte, e gli disse: Niuno in questo caso ti puo' meglio consigliare, che tu medesimo, perche' ti hai a pigliare quel partito, e che l'animo l'inchina..."⁵¹

Vasari writes:

"Così rimasto di Annibale un putto d'anni sei, e dubitando la parte che in Bologna governava per i

Bentivogli, che non avendo loro capi di quella casa, che fussi di qualche autorita' sopra di loro, per qualche seme di discordia che seguitava fra loro, intendendo che i Caneschi tendevano il ritorno, e mentre che fra la gelosia, il timore e la discordia che dubitavano fra essi non facessi qualche disordine, fu inteso cio' da Francesco che era stato conte di Poppi, il quale era allora in Bologna, fe intendere a' capi che se volevano essere governati da uno ch'era disceso di sangue di Annibale, lo insegnerebbe loro; e gli disse che circa 20 anni indietro, Ercole cugino di Annibale, stando a Poppi, aveva praticato con una giovane di quel castello, e che ne nacque un figliuolo chiamato Santi, il quale Ercole gli aveva affermato con verita' lui essere il suo, e che grandemente lo somigliava.
 Santi, gli disse Cosimo, nessuno ti puo' consigliare, sapendo tu dove t'inclina l'animo..." 52

The examination of the sources used by Vasari, and the discussion of his working-method in the writing of the Regionamenti enhance rather than diminish his importance and his contribution to mid-16th Century Florentine cultural life. Those scholars who have criticized the Regionamenti for betraying a too close reliance on the sources were disappointed by the fact that this "mosaico di tessere" seemed to lack the touch of originality. Too much emphasis placed on originality has hidden Vasari's real accomplishments. In fact, a study of the sources reveals Vasari's awareness of important contemporary cultural trends.

The Giornata Prima relies on the mythological tradition of Boccaccio's writing, filtered through Bartoli's letters. After the publication of Cartari's Imagini, the type of

description and explanation of mythological characters we find in the Giornata Prima will become more widespread, but in the Ragionamenti we have an interesting early choice of a literary source - the Genealogia - which had only recently become available in Italian. It is possible, as has been discussed above, that Vasari himself did use Boccaccio directly, without the mediation of Bartoli's programme instructions. After all, the range of sources was here limited to one well-known work, and Bartoli had shown how to use it.

The problems presented by the Giornata Seconda are more complex and more intriguing. Here Vasari's collaboration with Bartoli and his friendship with Giovio constitute the backbone of the text, both from the point of view of the ideological approach to historiography, and of the choice of the sources which were used. The development of Bartoli's own approach to the history of Florence, which took place during the second half of the 1550's, is an important factor, and it is intriguing to speculate what role was played by his discussions with Vasari, first on the programme, and then on the Ragionamenti, in shaping Bartoli's ideas. But not less important is what seems to be Vasari's instinct for making the right choice. Giovio had been determinant for Vasari's career in Rome, and for the conception of the Lives. In Florence, with Bartoli's help, Vasari found in Giovio's work the type of

biographical model he needed for the Ragionamenti. But, as it has been demonstrated in the case of the passage taken from Machiavelli's Historie, Vasari could also find other sources and weave them together. Because of its particular historiographical position and approach, the Giornata Seconda is firmly placed in a specific tradition.

Both the Giornata Prima and Seconda show, with their sources, how the Ragionamenti belong to a precise historical moment in the cultural life of Cosimo's court. They also show the remarkably wide-ranging concerns of a painter whose abilities stretched well beyond the more traditional ones of a 16th-Century artist.

NOTES

1. G. Nencioni describes the Ragionamenti as a "mosaico di tessere assai diverse d'origine e piu' o meno fuse dal loro committitore" in "Premessa all'analisi stilistica del Vasari", p. 39.
2. Vasari-Milanesi VIII, p. 219.
3. Ibid., p. 216.
4. Cf. Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, entries on Cosimo Bartoli and the two Palazzo Vecchio apartments by A. Cecchi, pp. 142-43.

The friendship between Vasari and Bartoli in the 1550's is discussed by Bryce, pp. 51-83. Bryce examines the letters and considers the question of authorship, handwriting and dating. She writes that there are "no good reasons for supposing the letters to be tied in any way to the actual dates of execution of the individual paintings" and concludes that "it seems more reasonable to conjecture that the letters form part of a programme composed by Bartoli and submitted for ducal approval either within a relatively short space of time at the beginning of the project, or, at most, in two instalments, one suite at the time." Considering the Appartamento degli Elementi, Bryce concludes that "it is highly probable therefore that Bartoli was responsible for the integrated programme of the entire suite." The differences between the instructions of Cosimo Bartoli and Vasari's elaborations of secondary levels of meaning and of the molto doppia orditura are analysed in Chapter Eight of this thesis.

5. A.V.A. Ms 13 fol. 27-30.
Frey I, p. 410.
Zibaldone, pp. 74 ff.
6. A.V.A. Ms 12 fol. 25-26.
Frey I, pp. 413 ff.
Zibaldone, pp. 70 ff.
7. There are no instructions for the subject-matter of the Sala di Giove, apart from a list of names, attributes and istorie (Jupiter's amorous adventures and metamorphoses) included in the Zibaldone, p. 233 (A.V.A. Ms 41, fol. 105). Del Vita suggests that these brief notes, in Vasari's own handwriting, would have been given to the painter by Bartoli, and would have been the summary of a longer set of instructions, now lost.

8. A.V.A. Ms 10, fol. 22-23.
Frey I, pp. 437 ff.
Zibaldone, pp. 65 ff.
9. A.V.A., Ms 14 fol. 31-32.
Frey I, pp. 439 ff.
10. A.V.A. Ms 19 fol. 49-50, and Ms 9 fol. 20-21.
Frey I, pp. 447 ff.
11. Both Bryce and Draper consider this aspect, and give some examples, cf. Bryce p. 59: "... (Vasari)... integrated his collaborator's descriptions almost word by word in the Ragionamenti." Draper, Vol. I, p. 41: "Vasari relies freely on Bartoli's letters in his description in the Ragionamenti."
12. Frey I, p. 411.
13. Vasari-Milanesi VIII, p. 20.
14. At this point, it will be necessary to examine the problem related to the choices of the subject-matter and to the programme, in order to try to throw some light on Bartoli's and Vasari's working methods, on their priorities, and on the role of Duke Cosimo.

The choice for the subject for the central section of the ceiling in the Sala degli Elementi, and Bartoli's suggestions and insistence on "quanto mi occorre circa alla historia presente per voler fare cosa che ... avessi del buono" is discussed by C. Davis in "The Pitfalls of Iconology, or how it was that Saturn gelt his father", Studies in Iconology, 4 (1978), pp. 79-94. Davis discusses also Vasari's original proposal for a Castration of Caelus and a Council of the Gods, as it appears in the drawing n. 946, Musee des Arts Decoratifs, Paris. The drawing and the finished painting are also discussed by Davis in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp. 138-39. Bryce (pp. 59 ff.) analyses the sources for the myth of the Castration and for the cabalistic doctrine of the sephiroths (the ten potentie).

Bartoli's contribution to the programme of this room, the sources he used and the cultural climate in which the choice was made are examined by E. Garin in "Il tema della Rinascita in Giorgio Vasari" in his Rinascite e Rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo, Bari, 1976, pp. 39-47. Garin acknowledges Vasari's debt to Bartoli, and writes that Bartoli's text derives from the first book of the Saturnalia by Macrobius, not in its original form, but "filtrato, talora con sfumature

caratteristiche, dal commento del Pico alla canzone d'amore del Benivieni, la' dove Pico spiega il fabulare velamento della nascita di Venere - spiegazione ripetuta dal Vasari nei Ragionamenti. La sua identificazione quale possibile fonte vasariana e' di rilievo anche a proposito della sorprendente inserzione delle sephiroth... nell'opera del Vasari Il Bartoli sa che i nomi variano secondo i testi cabalistici, ma dubbi non vi sono sul fatto che egli enumeri le sephiroth, dalla 'Corona eccelsa'... alla 'corona regale' o 'regno' che unisce il principio e la fine". (p. 44). Garin also points out that the complete list of the ten sephiroths cannot be found either in Pico's Commento nor in Giambullari's Il Gello.

J. Rouchette (La Renaissance que nous a léguée Vasari, Paris, 1959, p. 42 n. 7) notes that Bartoli's precise source is unknown, but Garin suggests links between the translator of the Cabalist book, the Zohar, G. Postel, and Giambullari and the other members of the Florentine Academy. Garin adds that Postel had published in 1548 a book which had brought together Cabalistic beliefs and Christian theology. On Postel and on the doctrine of the sephiroths, see the clear explanation by W.J. Bouwsma in "Postel and the Significance of Renaissance Cabalism" in Renaissance Essays from the Journal of the History of Ideas, (eds. P.O. Kristeller and P.P. Wiener), N.Y., 1968, pp. 252-266.

In the context of the possible reasons for the choice of the subject-matter for the Sala degli Elementi, A. D'Alessandro stresses the importance of the presence of P.F. Giambullari among the letterati of Cosimo's court, and of his work Il Gello, printed in 1546, reprinted in 1549, and dedicated to Duke Cosimo. Giambullari, who had written the Apparato e Feste nelle nozze dello illustrissimo Sig. Duca di Firenze e della Duchessa sua consorte, published in 1539, explores in Il Gello the myth of the origins of Florence, and proposes "per il principe moderno un valido argomento di discendenza e di legittimazione del proprio potere su tutta la Toscana, nonche' un chiaro modello di comportamento politico." Giambullari also attempts to bring together different traditions and, using Macrobius's Saturnalia as one of his sources, endeavours "di recuperare la tradizione greco-latina che sembra concordare, il piu' delle volte, con la tradizione biblica e con le storie caldaiche, persiane e egiziane."

(A. D'Alessandro, "Il Gello di Pierfrancesco Giambullari. Mito e ideologia nel principato di Cosimo I" in La Nascita della Toscana. Convegno di

Studi per il IV Centenario di morte di Cosimo I de Medici, Florence, 1980, pp. 73-104.)

Seen from this point of view, the programme appears to have been fully worked out in its complex philosophical and political implications. However, Bryce does not see in Bartoli's instructions a complete and resolved cabalistic theory and she states that "even allowing for a certain simplification on Vasari's behalf, Bartoli's letter of 1555 gives us little evidence from which to presuppose a deep understanding of Cabala." She goes on to question the depth of Bartoli's intentions, and asks: "Would we be unnecessarily sceptical in imagining that the cabalistic references of the 'Castrazione del Cielo' signify not so much a profound mystical statement but rather an additional repertoire of esoteric symbolism, the multitude of allegorical figures offering those opportunities for visual richness and variety required by Vasari and by the tenets of Mannerist art?" (p. 62)

E. McGrath pushes this scepticism further, and sees the subject-matter for the Sala degli Elementi developing in a more ad hoc manner, with Vasari submitting a Birth of Venus as a possible starting point for the decorative scheme: "That Vasari and Bartoli began the programme of the room with the subject of the Birth of Venus seems clear from Charles Davis's illuminating account of the manner in which the subsequent Castration of Saturn was devised ...; presumably the initial idea for a Birth of Venus was the painter's, for here he might rival Apelles (as well as Botticelli). Vulcan's forge readily suited a scheme devoted to Venus, and naturally fitted the wall above the fireplace. At what stage the additional conceit of the Four Elements was introduced into the programme is hard to define exactly; if Vulcan and Venus were well-enough adapted to fire and water, the two Saturnian themes, taken from Boccaccio's chapter on the birth of Venus, were hardly very obvious illustrations of Air and Earth, and were certainly not chosen as such - the prominent figure of Neptune in the Birth of Venus and of Terra in the Offering of fruits of the Earth may have been included at a late stage to indicate the intended further reference to the Elements." (" 'Il senso nostro': the Medici allegory applied to Vasari's mythological frescoes in the Palazzo Vecchio" in Giorgio Vasari Conference 1981, Florence, 1985, p. 133 n. 5). While agreeing with a common-sense scepticism against over-scholarly programme intentions, it should be remembered that Bartoli

mentions the Birth of Venus after having discussed the Castrazione del Cielo in his letter to Vasari: "Della Venere poi et delle altre cose ne ragioneremo un'altra volta." (Frey I, p. 412). It seems therefore that, while agreement had been reached about the Castrazione, the Birth of Venus had not yet been entirely worked out.

It is possible that the starting-point of the programme was indeed Boccaccio's Genealogia, with the added complexity of cabalistic references which would have been fashionable in the milieu of the Florentine letterati.

As Charles Hope writes a propos of the programme for Caprarola by Annibal Caro, "To unravel the iconography was evidently a sort of intellectual game, like explaining an impresa..." ("Artists, Patrons and Advisers", p. 297). The same point can be made about Bartoli's programme, made more complex by these references.

15. Vasari-Milanesi VIII, p. 19.

16. Frey I, p. 410.

17. "For the moment, no final conclusion as to the influence of the Imagini can be drawn from this parallel, since the painting of the Camera di Opi was begun before the first publication of the book; it cannot be denied, however, that even if we did not have the Ragionamenti, Cartari's text would apply perfectly to the Palazzo Vecchio goddess, and would account for her slightest attribute." (J. Seznec, The Survival of the Pagan Gods, Princeton, N.J., 1972, p. 290).

The similarity between Cartari's text and the Ragionamenti should not be surprising, since both are based on Boccaccio's Genealogia degli Dei. Cartari's first edition of the Imagini was published in Venice in 1556. The second edition, enriched with Zaltieri's engravings (which Seznec also compares to Vasari's painting of the chariot of Ops) appeared in 1571 with substantial changes to the text. Cf. P. Tinagli Baxter's entry on Cartari's Imagini in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp. 183-85, with bibliography. Bartoli's letter in which Ops is described has been tentatively dated by Frey from the Spring-Summer of 1555, or from the following Spring. For the drawing, see A. Cecchi in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, p. 142. P. Barocchi dates the drawing from 1557 in her Complementi al Vasari Pittore, Florence, 1964, p. 279.

18. "...e per non mi partire dall'ordine della Genealogia...", Vasari-Milanesi VIII, p. 79.
19. Giovanni Boccaccio Genealogia de gli Dei. I quindici libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine, et discendenza di tutti gli Dei de' Gentili, con la sposizione e sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia. Tradotti et adornati per M. Giuseppe Betussi da Bassano. Venice, 1547. Second edition, 1554.
20. For this comparison, I have used the first edition of the Genealogia. Boccaccio, p. 136 r.
21. Vasari-Milanesi VIII, pp. 56-7.
22. Vasari-Milanesi VIII, pp. 62 ff. and Boccaccio, p. 174 v.
23. A.V.A. Ms 41, fol. 105.
Zibaldone, pp. 233-34.
24. The source for information on this celebratory scheme is P.F. Giambullari's description, Apparato e feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Fiorenze et della Duchessa sua Consorte..., Florence, 1539.

Giambullari's book has been translated into English and published in A.C. Minor and B. Mitchell, A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I. Duke of Florence in 1539..., Columbia, Missouri, 1968.

See also Vasari-Milanesi VI, pp. 55-99 and 433-56. On the relationship between the 1539 decoration and the Palazzo Vecchio cycle, cf. K.W. Forster, "Metaphors of Rule..." in M.K.I.F., XV (1971), pp. 65-104. See also H. Kaufmann "Art for the Wedding of Cosimo de Medici and Eleonora di Toledo", Paragone 243 (1970), pp. 52-67.
Cf. also A.M. Testaverde, "Feste medicee: la visita, le nozze e il trionfo" in M. Fagiolo (ed.), La Citta' effimera e l'universo artificiale del giardino, Rome, 1980, pp. 69-100, esp. pp. 7. ff.
25. These istorie decorated the second cortile of Palazzo Medici. They were accompanied by emblems and mottoes from Horace's Odes and Virgil's Aeneid, Eclogues and Georgics, and from Catullus's Carmina.
26. The following paintings celebrated Alessandro de' Medici: The Dispute between Duke Alessandro and the

Florentine exiles in Naples in front of the Emperor. by Bronzino; Duke Alessandro invested by the Emperor. by Battista Franco, and The Marriage of Duke Alessandro in Naples, again by Bronzino.

27. The paintings for the Arch at Porta a Prato were executed by Battista Franco. They represented the following scenes: The Battle of the Adda; The Defense of S. Secondo; The Siege of Milan; The Defense of the Bridge on the Ticino at Biagrassa; The Capture of Caravaggio, and The Spear Fight against a Knight during the Siege on Milan. In Piazza S. Marco, an equestrian statue of Giovanni delle Bande Nere vanquishing his enemies was erected, with a base decorated by grisaille paintings representing the battles at Pavia and at Biagrassa. Tribolo and Bronzino were the sculptor and the painter.

Paolo Giovio considered Giovanni delle Bande Nere to have been destined by God to free Italy from foreign domination: "Egli era veramente nato per mettere in liberta' l'Italia cacciandone fuori gli stranieri, se cio' fosse stato volonta' di Dio." (Gli Elogi..., Florence, 1554, pp. 317-319, esp. p. 319.)

Cf. also G. Falugio, Morte del fortissimo Signor Giovanni de Medici, Venice, 1532. In this long celebratory poem, Falugio mentions the battle at the Adda and the fight against the knight. In the poem, the hopes of a strong, free Italy are dashed by Giovanni's death:

"e cascando casco' d'Italia insieme
animo, forza, fe, letitia et speme."

28. Discussing the themes of the 1539 decoration, Testaverde pinpoints recurrent imagery of the celebratory cycle. Duke Cosimo is seen as Romolo, son of Mars (Giovanni delle Bande Nere): "La nascita di Cosimo era stata dipinta insieme al simbolo della Fenice, connesso al ritorno di un periodo di pace della durata di cinque secoli... L'annuncio del regno di Saturno, indicato con la trasposizione in termini letterari e figurativi della profezia della quarta Egloga di Virgilio... compete parimenti all'ideologia imperiale della Renovatio Imperii. La connessione astrologica con l'Imperatore Augusto giustificava il confronto tra il governo cosimiano e l'eta' augustea." ("Feste Medicee..." p. 79).
See Gombrich's discussion of this decoration, Symbolic Images, London, 1972, p. 19.
See also n. 5, Appendix III of this thesis.

29. P. Fehl, in "Vasari e Stradano come panegiristi dei Medici. Osservazioni sul rapporto tra verita' storica e verita' poetica nella pittura di fatti storici" in Il Vasari Storilografo e Artista, pp. 207-224, examines the problem of historical myth in connection with the Palazzo Vecchio decoration, but does not mention Cosimo Bartoli's contribution.
30. Frey I, p. 437.
31. Discussing Bartoli's instructions to Vasari, Bryce writes that the suggestions he made for the programme refer to well-known episodes from the lives of the various members of the Medici family. She then briefly addresses herself to the problem of historical sources, and notes that Vasari's text is much more extensive than Bartoli's: "Comparison between the two texts also reveals the amount of additional research involved before Vasari was able to convert words into paint. In his surviving letters Bartoli normally does little more than state the subject; the Ragionamenti, on the other hand, contain a wealth of historical detail and demonstrate a particular concern with the authenticity of the portraits of the living and the dead who crowd each scene... Whether or not Bartoli himself carried out any additional research on Vasari's behalf must remain a matter for conjecture." (Bryce, pp. 68-9)

Draper touches only briefly on the problem of Vasari's collaboration with Bartoli. (Draper, Vol. I, pp. 40-2.)

32. P. Giovio, in a letter to Lelio Torelli written in 1550, notes that Duke Cosimo has been sent the first volume of the Historiae, and adds: "ella non potra' essere se non finissimo e clementissimo estimatore di questa mia lunga fatica... Sua Eccellenza tra le grandissime sue occupazioni rubasse qualche pezzo di tempo, per trappassarlo col leggere queste faccende fresche che le potranno portare occasione di considerare qualche punto che le sara' utile nel maneggio delle cose." Opera, cura e studio Societatis Historicae Novocomensis, Rome 1956-, Vol II, p. 166.

Bryce (p. 303) quotes D. Mellini's observation taken from the Ricordi intorno ai costumi, azioni e governo del Sereniss. Gran Duca Cosimo I (ed. D. Moreni, Florence, 1820, p. 48), that Cosimo read "le storie massimamente, e quei libri, che trattavano del governo di un buon Principe."

This period saw the important contribution, in the field of historiography, of Benedetto Varchi's Storia Fiorentina, and Giambattista Adriani's Istoria dei Suoi Tempi. It saw the publication, in 1561, of the first sixteen books of Guicciardini's Historia d'Italia. And it also saw the appearance of panegyrics such as L.P. Rosello's Il Ritratto del vero Governo del Principe dall'esempio vivo del Gran Cosimo de Medici..., published in Venice in 1552.

Varchi's Storia Fiorentina was commissioned by Duke Cosimo between 1546 and 1547. Cosimo also commissioned Scipione Ammirato's Storie Fiorentine, which were published in 1600 and 1640.

For Rosello cf. C. Vasoli, "Lucio Paolo Rosello e un'immagine cinquecentesca del principe" in Nuova Rivista Storica, LLXV (1981), pp. 552-571.

On the subject of Florentine historiography during this period, cf.: M. Lupo Gentile, Studi sulla storiografia fiorentina alla corte di Cosimo I de Medici, Pisa, 1905.

R. von Albertini, Firenze dalla Repubblica al principato. Storia e coscienza politica. Turin, 1970, esp. Chapters IV and V.

F. Diaz, Il Granducato di Toscana: I Medici (Storia d'Italia (ed. G. Galasso), Vol. XIII, part 1, Turin, 1976, esp. pp. 206 ff.

F. Diaz, "L'idea di una nuova elite sociale negli storici e trattatisti del Principato."

in: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Convegno internazionale di studi. Firenze, Palazzo degli Affari, 9 - 14 Giugno 1980, Florence, 1983, Vol. II, pp. 665-681.

It is clear that the flourishing of historiography under Duke Cosimo cannot be attributed only to the example of Machiavelli and Guicciardini, and to the interest and desire of emulation created by the study of classical works. This is the interpretation given by Lupo Gentile (p. 3), while Diaz sees a "cosciente programma di egemonizzazione". (Il Granducato... p. 201).

33. Discorsi Historici Universali di Cosimo Bartoli Gentilhuomo et Accademico Fiorentino, Venice, 1569. The work is discussed by Bryce, pp. 281-303. From an examination of the first manuscript version of this work, Bryce concludes: "The work had involved a lengthy period of preparation and composition dating back, it would seem, to the second half of the 1550's". (p. 281). However, Bryce does not make any connection between the Discorsi Historici and the approach to history found in this work, and the programme for the Appartamento di Leone X and the

Giornata Seconda of the Ragionamenti.

On Bartoli's work, see also C. Vasoli, "Osservazioni sui Discorsi Historici Universali di Cosimo Bartoli" in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Vol. II, pp. 727-38.

34. Bryce in fact points out that "the extensive paraphrasing of these sources... forms the bulk of the Discorsi Historici". (p. 284).
35. This is particularly significant if we compare it to the more limited Florentine approach of Nerli, Segni and Varchi.

The episodes which, in the decoration, stress the wider historical theatre of the Medici are:

Sala di Cosimo Vecchio:

Cosimo and Santi Bentivoglio

Sala di Lorenzo:

Lorenzo at the Diet of Cremona

Lorenzo and king Ferdinand in Naples.

Sala di Leone:

The siege of Milan

Cardinal Giulio is sent to Lombardy

Cardinal Giovanni at the battle of Ravenna

Leo X meets Francis I

Lorenzo is given the title of Duke of Urbino

Battle of S. Leo

Giuliano and Lorenzo receive the Roman citizenship.

Sala di Clemente

Clement crowns Charles V

Ippolito leaves for Hungary

Caterina de Medici marries Henri at Marseilles

Charles V nominates Alessandro Duke of Florence

The wedding of Alessandro and Margherita

Clement and Charles V

Clement and Francis I

While some of these events had been represented in the decoration of the 1539 wedding, the emphasis given in the Appartamento di Leone X to these "foreign affairs" has been greatly increased.

36. Cf. Bartoli, p. 173 and Frey I, p. 440.
Bartoli's source had been P. Giovio's Historiarum sui Temporis, published in Florence in 1550-52.
Giovio discusses Cosimo's election by the 48 to the title of Duke of Florence, and the battle of Montemurlo, in Book 38 of his work.
37. "In cosi' fatti travagli trovandosi la citta' nostra dopo la morte del Duca Alessandro de Medici... si risolve' di chiamare Cosimo del Signor Giovanni de

Medici, giovane di ottimi costumi e di buona aspettazione et eleggerselo per suo capo, si perche' la citta' potesse per mezzo suo difendersi da gli insulti de fuorusciti, si ancora per osservare i capitoli che ella haveva con lo Imperadore che nella Ducea di Fiorenza data gia' al Duca Alessandro, mancando egli senza legittimi heredi havessi a succedere il piu' intimo al Duca Alessandro di casa Medici." (Bartoli, p. 75)

Bartoli writes that Duke Cosimo has justice on his side because he has been legally elected: "Haveva il Duca dal canto suo la iustitia, percioche' havendo egli il suo principato prima da sua cittadini che doppo la morte del Duca Alessandro havendolo chiamato... lo havevano eletto a tal grado, e confermatoli poi dalla Maesta' Cesarea". (*Ibid.*, p. 84)

38. *Ibid.*, pp. 83 ff. Bryce (p. 296) comments that "one might even be tempted to view the war as the catalyst which gave rise to the Discorsi Historici with their stress on military techniques, military glory, the just war, the perfect prince."
39. A. V. A. Ms 51 fol. 146-149.
Zibaldone, pp. 296-300.
Frey I, pp. 491-93. Letter dated 22nd January 1557/58.
Vasari also writes that he used the verbal account of one of the soldiers who had taken part in the assault, Sebastiano Magro. (Vasari-Milanesi VIII, p. 154)
40. Zibaldone, pp. 61-4.
41. A. V. A. Ms 19 fol. 50.
42. Del Vita (Zibaldone, p. 235) had rightly guessed that these notes had been "certo estratti da qualche libro di storia" but had not been able to identify the source.
43. Bartoli's work is included in B. N. C. F. Ms II, IV, 499, fol. 87-125. The manuscript is discussed by Bryce, p. 317.
44. Vasari-Milanesi VIII, p. 161.
45. P. Giovio, Le Vite di Leone Decimo e di Adriano Settimo..., Florence, 1549, pp. 325 ff.
46. See for example the explanation of Leo X's policy towards Francis I at the meeting of Bologna, Vasari-Milanesi VIII, p. 146, and Giovio, Le Vite di

Leone Decimo e di Adriano Settimo..., pp. 241 ff.
The episode of the war of Parma is defined in both texts as having had a "vergognosa riuscita" (Vasari-Milanesi VIII, p. 160, and Giovio, op. cit., pp. 316 ff.)

47. Vasari's description is focused on the identification of the figures represented, while Giovio's attention is concentrated on the history and consequences of the plot. (Vasari-Milanesi VIII, pp. 156-59, and P. Giovio, op. cit., pp. 263-74.)
Giovio's account of the story ends with a bitter reflection: "... parve che con quello incomparabile beneficio (the creation of new cardinals) volesse obbligare in ogni fortuna di tempo gli huomini d'ogni generatione alla famiglia Medici."
48. P. Giovio, Opera, Vol. IV, pp. 118-125.
49. Ibid., pp. 148 ff. and 160 ff.
50. P. Giovio, Gli Elogi, Florence, 1554.
The life of Cosimo il Vecchio is on pp. 154-158.
51. Historie di Niccolo Machiavelli Cittadino et Secretario Fiorentino, Venice, 1554, pp. 166 v-167 r.
52. Vasari-Milanesi VIII, p. 96.

Chapter Four

Marcantonio Vasari, The "Vita di Messer Giorgio Vasari" and the Ragionamenti - I.

It is undeniable that, among Vasari's nephews, it was Giorgio the Younger who worked most strenuously and consistently on behalf of his famous uncle after his death. The attention of Vasari scholars has been attracted to Giorgio the Younger by his transcriptions and collection of letters, written sources, notes and documents, by his "Ricordanze" and by his own published works. His elder brother Marcantonio and his role in the "Vasari propaganda exercise" have been almost completely ignored, and the unfinished, unpublished "Vita di Messer Giorgio Vasari" lies in the Archivio Vasariano in Arezzo, having only received hurried notices.¹

This section will analyse part of Marcantonio's "Vita," namely the description of the decoration of the two apartments in Palazzo Vecchio. This is a precious document which throws light on the writing of the Ragionamenti, on its function, and on the important problem of the different levels of meaning of the programme - among which the senso nostro which has up till now been considered by scholars as the prime motivation for the commission and execution of the two decorative cycles of Palazzo Vecchio. In fact, Marcantonio's description of the apartments' paintings is the link which up till now had been missing between the Uffizi manuscript, the letters and notes on the programme, and the 1588 printed edition. It also throws light on the genesis of those last three Ragionamenti of the Giornata Seconda which are not included in the Uffizi Manuscript.

Biographical information on Marcantonio, and on the special place he occupied in Vasari's life and affection, is given in a separate Appendix.

The close links between Vasari and his eldest nephew continued also after the painter's death. Marcantonio, according to the painter's will, was one of his heirs, together with his younger brothers Giorgio and Francesco.² Two days after their uncle's death, on St. Peter's Day, 1574, together with his father Pietro and his brothers, Marcantonio went to receive condolences from Francesco I de' Medici, and to present him with the painter's "Libro dei Disegni", and with the model of the Dome of Florence Cathedral. This episode indicates that Pietro was preoccupied with capitalizing on his brother's considerable fame and achievements, keeping the three boys in the limelight of Ducal attention. The event is reported by Giorgio the Younger in his "Ricordanze" together with details about the will and the management of the painter's vast estate.³ Thus, from their adolescence (at the death of their uncle Marcantonio was 16 and Giorgio the Younger 12), Pietro's sons became involved in the task of preserving and glorifying the memory of their uncle, while at the same time reaping the benefits of his extraordinary and successful career.

Marcantonio's writing of the "Vita" fits into this "Vasari family industry" which will see, in 1588, Giorgio the Younger's publication of the Ragionamenti, and which will continue to flourish in 1598 with his Libro di Diverse Piante, dedicated to Ferdinand I.

Internal evidence allows us to establish a time span during which the "Vita", which has remained undated up till now, was written. A number of references to Francesco de' Medici as "Gran Duca di Toscana" points to a period between 26th January 1575/76 and 19th October 1587.⁴ Reference to Alessandro de' Medici, son of Ottaviano, Archbishop of Florence, allows us to restrict this time span.⁵ Alessandro became Archbishop of Florence on 15th January 1575/76, and was created Cardinal on 12th December 1583. In the manuscript he is called Reverendissimo, not Cardinale. Marcantonio's "Vita" can therefore be placed between the beginning of 1576 and the end of 1583⁶. The work, therefore, was written before the publication of the Ragionamenti.

Marcantonio's "Vita" is a flattering celebration of Giorgio Vasari's origins, his talent, his achievements and personality: "Animo da Principe, et da Re, et non da Pittore, era quello di M. Giorgio". Every aspect of his career and life are shown by the biographer to be invested by exceptional qualities. His parents are described as "assai nobili et dabbene", and Giorgio could not but be loved by "i Principi, i Prelati, et altri infiniti Signori che sono rimasti serviti dell' opera sua". His merits can stand up to any comparison; even during a century which has seen the greatest painters, sculptors and architects of all times, Marcantonio writes, Giorgio Vasari has to be numbered without any doubt among them for the amount, the importance, and the quality of his works, both as a painter and as an architect. The biography, written both for artists and for the general public ("non solo a chi e'dell'arte, ma chi e' fuori anchora"), begins with an impressive list of achievements. Giorgio was a painter, superior in inventione to any other, but his merits could be brought to fruition

.../because of the particular conditions under which he worked.

Together with the artist, Marcantonio praises the patronage which had allowed his uncle to execute such excellent works. Cosimo's patronage is singled out as particularly important, and the fame and honour acquired by the painter is seen as a direct result of the achievements of the Medici. At the same time, the power and wealth of the patron could be made public by the works of the painter. The relationship between painter and patron is seen as mutually beneficial.

An example of this fortunate alliance of patron and artist is the palco of the Sala Grande in Palazzo Vecchio - an achievement which, writes Marcantonio, the whole of Florence could not but admire: "non pareva... possibile, che in si pocho tempo la maggior'opera di Pittura che mai sia stata fatta, fussi condotta da M. Giorgio in si pocho spatio tempo". This special combination of enlightened patronage and artistic skill will allow Vasari's memory to live forever: "sempre fra i mortali la fama e memoria del suo nome viva, et perpetua rimarra'." The purpose of the "Vita", declares Marcantonio, will be to spread the knowledge of these works: the biography will be an exhortation to follow his example for those who knew him, and, at the same time, it will keep his memory alive among the future generations.⁷

It cannot be emphasized enough how exceptional the publication of the "Vita" would have been. A separate biography of the painter would have been much more accessible to the public than the autobiography published in 1568 together with the second edition of the Vite. Furthermore, it would have allowed the bringing up to date of the works listed and discussed in the autobiography, with the

.../description of those executed after 1568.

The "Vita" is far from being an entirely original work. Vasari's own Vita is one of its sources for the pre-1568 works. Marcantonio follows his uncle's writings sometimes almost word by word, with occasional borrowings from the "Ricordanze". Among the descriptions of the works there are some which do not appear among Vasari's notes - for example, Marcantonio includes a rather detailed account of the 1542 Apparato dei Sempiterni for the Compagnia della Calza in Venice.⁸ The subject matter of the decoration of the facade for the Sforza Almeni Palace is also given particular attention.⁹ The last section of the unfinished "Vita" is derived from the 1565 Descrizione dell'Apparato for the marriage of Francesco and Giovanna d'Austria by Cini.

Besides the Medici, Marcantonio gives considerable attention to other patrons, providing additional information which cannot be found in the autobiography.

But, undeniably, it is the decorative cycles of the Appartamento degli Elementi and the Appartamento di Leone X that have the lion's share. While in his own autobiography Vasari describes very rapidly the two apartments with an indication that a full description was to be published later, in Marcantonio's "Vita" an almost disproportionate section of the unfinished manuscript is occupied by the description of the two cycles. While fol.1 to 17r cover the painter's life, works and patronage up to 1555, the stanze di sopra are described in fol. 17 v to 23 r and the stanze di sotto cover fol. 23 v to 30 r. The ceiling of the Sala Grande ("la maggior opera di pittura che maj sia stata fatta") is described

.../in fol. 34 v, while the ten canvasses representing the ten most important Tuscan towns are listed on fol. 38 r.. The representations of the Ducal State, painted for the marriage of Francesco and Giovanna d'Austria, and the description of the Apparato, begin on fol. 38 v, and the description is interrupted, unfinished, at the end of fol. 40 r.

The lengthy section on the Palazzo Vecchio decoration, and then on the 1565 Apparato, confirm the celebratory character of the "Vita" which, it is important to stress once again, cannot be considered simply as a straightforward biography, and which was written with the open intention, stated in the introductory first page, to glorify the Medici dynasty through Vasari's work.

It will now be necessary to analyse the relationship between the description of the apartments in Marcantonio's "Vita" and the other accounts of the decoration - that is, notes and letters assembled in the Zibaldone, the Uffizi manuscript, and the 1588 published edition of the Ragionamenti. A comparative examination of this material will show that there are differences, sometimes considerable ones, in the descriptions of the paintings and of the decorative scheme as a whole. In some cases these differences can be attributed to the particular character of the ekphrastic description. It must also be remembered that the celebratory character of the "Vita" would not have required a precise knowledge of the paintings, since the description does not aim to be used as a "guidebook" - and a comparison between text and paintings makes it clear that Marcantonio was not working from the Palazzo Vecchio decoration.

It is true that some sections of the "Vita" seem to follow the Ragionamenti almost word by word. However, the two works differ in a fundamental aspect - a difference which is of paramount importance for a discussion of the genesis and function of the Ragionamenti: at no point does Marcantonio refer to il senso nostro - the Medicean interpretation of the meaning of the stories, which makes up such a large part of the text of the Ragionamenti.

Because of the declared celebratory character of the "Vita", any reference to il senso nostro would have been a bonus for Marcantonio - a ready-made opportunity to stress the immortal glory of the Medici, to underline the connection between the "dei celesti" and the "dei Terrestri", the cleverly constructed molto doppia orditura. It is inconceivable that, had he found this material among the papers he consulted, he would not have used it. In fact, what better opportunity than this to illustrate Vasari's ability to weave into the ekphrastic narrative clever conceits and symbolic elements. After all, Marcantonio had remarked in his introduction that Vasari should be praised for the "così bella invention nel suo operare".

The absence of any such reference is glaring. It gives a strong indication that the elaboration of the senso nostro was an afterthought, albeit an extremely important one: a secondary stage which followed both the decision taken by Bartoli and Vasari during the preparation of the programme, and a first, straightforward description of the paintings, written by Vasari as a first draft of the Ragionamenti. This draft would have included an explanation of the original meaning of the historie and of the allegories, which can be found in Bartoli's

.../letters. It is more than likely that such a draft, now lost, existed, and that it was this first description, and not the Uffizi manuscript with its elaboration of the secondary level of meaning, that Marcantonio used for the "Vita".

A number of comparisons between the various texts will clarify this matter.

After mentioning the paintings executed for the Compagnia del Gesu' in Cortona, Marcantonio writes that in 1555 Vasari began working for Duke Cosimo, and moved with his family to Florence, "dove comincio' et fini la Sala di sopra chiamata degli Elementi". He then goes on to describe the subject-matter of the paintings of each room of the apartment, following the same order as the Ragionamenti, that is, Sala degli Elementi, Sala di Saturno, Sala di Opi, Cerere, Giove, Giunone and Ercole. The reason given for this particular sequence is that the rooms illustrate the Genealogy of the Gods - a reason which had also been given by both Bartoli and Vasari the Elder.¹⁰

In some cases, similarities between the "Vita" and the text of the Ragionamenti are undeniable: a comparison between Marcantonio's story of the Castrazione del Cielo with the same passage in the Ragionamenti will suffice:

"Nel primo adunque ch'e' nel mezzo e' Saturno che taglia i testicoli al Celo per gettargli in mare, che significa che, tagliando il calore come forma et cascando nella humidita' del mare, come materia fu cagione delle cose corruptibili, terrene, et caduche, generando Venere di Spuma Marina".

"P. Fermate un passo: che vuole significare questo tagliargli i genitali, e gittarli nel mare?

G. Significa che, tagliando il calore come forma, e cascando

.../nella umidita' del mare come materia fu cagione della generazione delle cose terrene, caduche, e corruttibili, e mortali generando Venere di spuma marina." ¹¹

In other cases, Marcantonio follows ekphrastic conventions. His account of the Elemento della Terra, to cite but one example, describes Terra and Saturno sitting together at the centre of the istoria, and the whole description is given a narrative emphasis that the painting does not possess, by emphasizing minor details of the background and turning them into episodes worthy of note.

"Per l'Ultimo Elemento della Terra fece M.Giorgio la Sicilia, nella quale dichono essere cascata la falce del Vecchio Saturno, doppo haver tagliati i testicoli al Cielo. Onde dichono essere simile a una Falce et cosi e' figurata onde in Mare si scorgono Lipari Etna e Vlcano (sic) che ardono. Evvi la Madre Terra nel mezzo coronata di Biade et a piedi ha varie misure piene di Grano, ed il solito Corno di Dovitia. Vedesi Saturno a Canto a questa ignuda a sedere alquale sono da Varij Villani offerte le primitije della Terra onde con la destra li recoglie benignamente et con la sinistra mostra loro un serpe il quale con la bocca si morde la coda denotando l'anno, il quale passa presto et poi li advertisce che sieno vigilantissimi, et prestissimi, et che non lascino sfuggire i tempi, nei quali devono coltivare et lavorare, indi da lontano alcuni villani, che vanno al mulino, alcuni zappano, altri fanno legne, alcuni murano, alcuni guardano gli armenti, et altre si fatte cose Rustiche. Sonvi i Protej, et i Tritoni che hanno rapito le Ninfe per ingrassare la Terra, e poi gne ne presentano. Evvi una fortuna mezza in mare, et mezza in acqua in questa historia, ed la Vela et Testuggine entrovi con il motto di S.E. alludendo alla gran fortuna, et felicità, che hanno di tutte le cose si in terra, come in mare." ¹²

Generally, all Marcantonio's description of the paintings in the Appartamento degli Elementi are shortened versions of those included in the Ragionamenti, shortened because Marcantonio limits the explanation of the paintings to the meaning of the actual mythological events they represent, and to their "universal", moral significance.

In the description of the 10th potenza d'Iddio, the mappamondo, one of the allegories which are clustered around the two central figures of the Castrazione del Cielo, there is no reference to the Capricorn, Cosimo's astrological sign, introduced in the Ragionamenti together with references to ^{the} contemporary political situation in Tuscany.

Marcantonio simply writes:

"La Xma poi e' un Apamondo messo nel mezzo di detto quadro, con le sphere del Cielo et dello Zodiaco potentia attribuita a Iddio per comandare lui a tutti i mortali et a tutto l'universo".

Cosimo is mentioned only when there are explicit references to his imprese in the paintings, as for example, in the description of the "Elemento della Terra" quoted above where his 'fortuna' and the wisdom of his rule is introduced by the tortoise and sail carried by a Fortune. Again, in the ceiling of the Sala degli Elementi, Cosimo is mentioned only when Marcantonio lists the imprese decorating the wooden beams: "fece fare le Dua anchora Impresa del Gran Duca, con il motto DUABUS e quello altra della Testuggine ed il motto FESTINA lenter (sic)."¹³

Not even the allegorical representation of Mercury as Eloquenza and Pluto as Alchimia, painted between the windows in the Sala degli Elementi, are linked to Cosimo. Only a general moral meaning of the subject matter is given, a meaning which could have easily been stretched to apply to Cosimo's situation. The parallel, however, is not made specific, as it is the case in the same passage in the Ragionamenti:

".....denotando che si come Mercurio e' lo Dio de Guadagni, et Plutone dio delle Ricchezze, cosi non si puo' coltivare la terra et solcare il mare, senza danari, se senza loro non si puo' far nulla in un certo modo, ne' si possono i corpi umani sostenere, senza l'eloquentia e Parlare presa anche da Mercurio Messaggiero delli Iddei et di Plutone principe delle Ricchezze".

"G..... perche' essendo egli (Mercurio) sopra la eloquenza, ed in tutto messaggiero delli Dei celesti, non meno lo esercita il nostro duca, il quale e' mercurialissimo, si' per propria virtu' nel negoziare con gli uomini eloquenti e quanto egli come Mercurio (sopra gli Alchimisti) sappia tanto di quella professione nel conoscere le miniere e sofistiche, e quanto egli si diletta sapere e far fare esperimenti agli ingegni sottili, e quanti uomini abbia intrattenuti; che non mi parve che senza Mercurio si fosse potuto finire questa opera.

P. Gli e' vero, Ma perche' ci fate voi di qua Plutone, col cane Cerbero, il quale posa le braccia in sul bidente?
G. Le miniere, so che Quella sa che sono sotto la terra, delle quali Plutone e' principe, e cosi' le ricchezze e i tesori, i quali i mercuriali non possono fare senza esse, come sarebbe intervenuto a me, che se bene io sapeva fare queste stanze, e ancora delle piu' belle, non si potevano fare senza i danari, e le comodita', et le ricchezze del duca Cosimo principe di quelle, che per questa commodita' godiamo oggi per questo caldo, questo piacevole ragionamento".

Here Vasari the Elder discusses Marcantonio's favourite theme, the collaboration between the patron's power and riches, and the painter's skill. But the "Vita", at this particular point, is silent on the matter.

Describing the stained glass windows of the Sala degli Elementi, Marcantonio writes that Unione and Concordia hold, tied with a gold chain, a she-bear and a lion. The Ragionamenti instead describes a she-wolf and a lion, the symbols of Siena and Florence, pointing out that these two towns are now united and at peace under Cosimo's rule.¹⁴

None of the "interpretazione sua" of the storie of Ceres depicted in the room dedicated to this Goddess appears in the account Marcantonio gives. In the Ragionamenti, the meaning is added after the long description of the paintings, and is underlined by Francesco's request for the medicean interpretation, since, he says, Vasari had discussed the whole room without mentioning it ("che avete passato tuta la stanza senza applicazione alcuna"). To this criticism, Vasari hastens to reply rhetorically: "I significati sono assai, ma diro' brevemente".

In the Sala di Giove the allegorical representations of Astutia, Gloria, Liberalit  and Honore, are explained by a rather general remark about the qualities needed by princes, ("a un Principe, che vuole reggere ogni cosa apartengono, et bisognane, queste quattro virt "). In the Terrazzo di Giunone, the ceiling decoration, according to Marcantonio's description, represents Juno in her chariot at the centre of the palcho, surrounded by Iride, Hebe, Obedientia and Podesta'. There is also a deleted reference to a series of paintings representing fourteen nymphs. The Ragionamenti, on the other hand, describes a much more complex decoration: the central ovato is situated between representations of Abbondanza and Podesta', while Iride and Hebe appear in other sections of the ceilings, flanking an ovato representing marriage ceremonies. The fourteen nymphs, Vasari writes, were not painted here after all. The actual decoration, much damaged, is different from both descriptions, and was executed according to a different scheme, without Hebe, Iride and their ovato.

Finally, in the Sala di Ercole, Marcantonio does not give the exact position of the stories illustrating the Labours of Hercules, not knowing, obviously, whether they were represented on the ceiling or on the walls, while in the Ragionamenti Vasari explains that all these stories decorate the Palco. Marcantonio also "invents" another picture by separating the story of the Golden Apples of the Hesperides from the killing of the Dragon which guards them. It will come as no surprise that yet again in none of the descriptions of these rooms a parallel is made between the "dei celesti" and the "dei terrestri di Casa Medici".

Reading the Ragionamenti's elegant constructions of multiple meanings after Marcantonio's brief and dry explanations, one does indeed feel inclined to join Francesco in congratulating the author on such complexities, and to argue with him that "chi sentira' queste invenzioni vedra' che avrete faticato l'ingegno e la memoria". Indeed, this sentence illustrates quite clearly the painter's task as commentator, as an inventor of interpretations a posteriori. A web of artifice and elaboration has been stretched over the bare bones described by Marcantonio. From a rather monotonous succession of subject matter listed in room after room, Vasari has been able to create a text which attempts, and often succeeds, in surprising, amusing, and involving the attention of the reader in a witty, sophisticated game.

NOTES

1. A.V.A. Codice 2 (36 bis). The manuscript has been briefly described by Del Vita, Inventario e Regesto, n.34, and more recently by A.M. Bracciante in Giorgio Vasari: Exhibition Catalogue 1981. See also Frey, II, pp.884-86. Del Vita Inventario e Regesto, p.107 announced his intention to publish Marcantonio's "Vita." Unfortunately, this was not carried out. For more recent information on Marcantonio, see Margaret Daly Davis, in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue, 1981, pp.306-08.

The manuscript is made up of 40 written and numbered folii, and 15 unwritten ones, all bearing the Agnus Dei watermark. The leaves are bound with a 15th C. latin codex used as a cover. On the cover, a label is inscribed in ink by a 19th C hand "Vita di M. Giorgio Vasari Pittore di mano/di M. Marc'Antono. Vasari". Below this title, in pencil, "36 bis" - the old number of the Rasponi Spinelli Archive classification.

A loose-leaf containing nineteen episodes from the painter's life, is included in the manuscript. It is inscribed "Volendo dipingere le storie della Vita di M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino si potrebbe fare come appresso". This document has been discussed by L. Olivato "Giorgio Vasari and Giorgio Vasari il Giovane", p.323 n.7. See also entry by Bracciante, op. cit. 1981, pp.313-14. Bracciante discusses the reasons for the choice of episodes from Vasari's life, and points out that what is stressed is Vasari's growing fame and his high social status through the emphasis given to the powerful and important figures who had contacts with him.

The storie are as follows:

1. Silvio Passerini Car. le conosciuto in Arezzo l'impegno di Giorgio Vasari, che allora imparava a disegnare dal Priore francese, ordina che sia menato a Firenze in casa Vespucci Cav. re di Rodi.
2. Il d.to Cav.re Vespucci accomoda Giorgio Vasari con Michelangelo Buonarroti che sendo necessitato andare a Roma lo lascia con Andrea del Sarto.
3. Il Car. le Hipolito de Medici visto l'ingegno di Giorgio Vasari in Arezzo ordina a Tommaso de Nerli allora commissario, che lo mandi a Roma.
4. Dovendo il Car. le Hipolito andare in Uncheria, raccomanda Giorgio Vasari alla protezione di P.P. Clemente settimo.
5. Il med.mo Papa Clemente mette Giorgio Vasari con il duca Alessandro, et il med.mo lo da in custodia al Mg.co Ott.ne de Medici.

6. Nell'occ.ne della venuta di Carlo Quinto a Firenze, il Duca Aless. o da la carica di tutto quello apparato a Giorgio Vasari.
7. Sendo creato P.P. Giulio Terzo di Monti, ordina che Giorgio Vasari vada a Roma dove lo servi in molte fabbriche.
8. Confortato, et inanimato da diversi letterati, et virtuosi, come dal Giovio, dal Caro et altri compone le vite de Pittori, scultori et Architettori.
9. Venne a Firenze a servire il Sig.re Duca Cosimo, e comincio'le stanze del Palazzo Vecchio, et seguito'poi a suo luogo e tempo la Sala Grande dall'anno 1567 all'anno 1572.
10. Per benemerito fu fatto gia al d.o. Giorgio Vasari che egli, et i sua posteri fussero imborsati Gonfalonieri di Justitia della Citta' di Arezzo.
11. Nelle nozze del Principe don Franc. o per ordine del Gran Duca Cosimo fu capo di tutto l'apparato, oltre all'haver operato in quello molte cose.
12. Per esecuzione del commandamento del Gran Duca Cosimo fa fare con suo disegno la fabbrica de Magistrati di Firenze, et il Corridore che va a Pitti.
13. Per commandamento del Med.mo G.D. Cosimo fa fare la chiesa e convento de Cav.ri in Pisa, la Madonna di Lucignano et la Madonna nuova di Cortona.
14. Chiamato a Roma con licenza del G. Cosimo da P.P. Pio Quinto, lo serve in diverse opere importantissime, et in particulare la Chiesa, e convento di santa Croce del Bosco.
15. Favorito di indulti e gratie dal med.mp P.P. Pio quinto fonda un Decanato, et una cappella nella pieve d'Arezzo con molta spesa, et ottiene che i canonieri portino il med.mo abito che quelli del Duomo.
16. Havendo l'anno 1571 finito le pitture e tavole della Cappella Paolina P.P. Pio V vi disse la messa e di sua mano fece Giorgio Vasari cav.re a spron d'oro, Cav.re di S.Pietro con una bellissima collana, et similmente lo fece suo cameriere d'onore.
17. Per commandamento del med.mo Pontefice che fu l'anno 1572 mette mano a dipingere la Sala Regia dove dipinse la rotta data al Turco a (.....)

18. Tornato a Firenze per ordine del Gran'Duca Cosimo l'anno 1573 addi II di Giug.o messe mano a dipignere la Cupola di Santa Maria del Fiore.
19. Alli 27 di Giugno l'anno 1574 mori in Firenze, fu portato in Arezzo e sepolto a pie' dell'altare da lui fabbricato visse anni 63, visse con gran splendore, servi' tutti i Principi de sua tempi, honoro' se, la famiglia, et la Patria, et lascio' i sua heredi in boniss.mo stato.

This list has been published by A. Del Vita in Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari. Arezzo, 1938, pp.107-112.

2. A Del Vita "L'origine e l'albero genealogico della famiglia Vasari" in Il Vasari, III (1930), pp.64 ff.; cf. esp. p.71, n.43.
3. AVA, Cod. 22. fol.192, 193.
4. Marcantonio Vasari "Vita di M. Giorgio Vasari" (cited hereafter as M. Vasari "Vita").
fol. 2 v "Poi...fece un quadro di tre braccia un Cristo morto portato da Niccodemo, Gioseffo et altri alla sepoltura, il quale quadro finito che l'ebbe il Duca Alessandro con buono et felice principio de suoi lavori percio che non solo ne tenne conto mentre che visse, ma poi sempre e' stato in Camera del Duca Cosimo, et hora e' in quella del Gran Duca Franc. suo figliuolo".

fol. 7 r "...la grandissima tela che dipinse in San Giovanni di Fiorenza in sei giorni solo l'anno 1542 per il battesimo del Sig. Don Francesco Medici hoggi gran Duca di Toscana.

fol. 30 r "Nel primo e' la Signora Leonora di Toletto moglie del Duca Cosimo ritratto al naturale, et rincontro a questo in un altro vi e' Don Francesco Medici suo primogenito hoggi Gran Duca di Toscana".

fol. 33 v "...a canto nel altro aovato e' l'ascendente di Don Francesco suo figliuolo, hoggi Gran Duca di Toscana..."

On 23rd April 1574 in the Sala Maggiore del Consiglio in Palazzo Vecchio the two councils of the 48 and of the 200 confirmed Francesco's succession, but it was only on 26th January 1575/76 that the Emperor Maximilian finally confirmed Francesco's claim to the title of Grand Duke of Tuscany (Settimanni, "Diario Fiorentino". ASF Ms.187 (Vol. 111...) Fol. 625 r and Vol IV fol 56 r). The imperial message was read in Palazzo Vecchio on 12th February 1575/76 (Lapini, Diario Fiorentino, p.165.

5. M. Vasari "Vita" fol. 7 r "....insieme con buona parte delle Pitture, quali li toccano per meta' nel partire ed il R.mo Alessandro suo fratello hoggi Arciv. di Fiorenza".

On Alessandro de Medici, later Popo Leo XI, see letters to Pietro Vasari, some of which have been published in Lo Zibaldone, pp.269-289. Some of these letters have been quoted in the biographical notes on Marcantonio Vasari, Appendix I of this thesis.

See also L. von Pastor, Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo, Vol. XII, Rome, 1939, pp.16-23. See also entry in La Comunita' Cristiana Fiorentina e Toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980, pp.79-82, with bibliography.

6. In 1576, Marcantonio Vasari was 18.

7. M. Vasari "Vita" fol. 1 r "Fra i molto rari et Ecc.ti Spiriti che da Iddio optimo Maximo qua giu fra i Mortali per Illustrationi delle arti della Pittura, Scultura et Architettura quasi in un medesimo secolo et in uno istesso tempo furon mandati, quello del Cav. Giorgio Vasari Arretino senza alcun dubbio fra essi anoverar si puo' perche oltre al Ex.tia certo grandiss.a nell'arte, nessuno Pittore, o vero qualsivoglia altro lodato Artefice gia mai si troverra al termine, che al presente secondo ognuno vedesi infinite, et grandi opere, tanti, et si utili edifitij, nessuno dicho haver havuto cosi bella et copiosa inventione nel suo operare, et nessuno anchora in tal modo esser stato da Iddio aiutato quanto lui, percioche' havendo havuto l'occasione del Ser.mo Cosimo Medici Fel. M. di mostrare quanto grande fusse la sua virtu', et ingegno, il che certo nelli altri non e' accaduto, ha fatto si, et operato in modo, che sempre fra i mortali la fama et memoria del suo nome viva, et perpetua rimarra'. Et perche' al tutto e si possa vedere mentre che egli visse, quanto opero', quanto grandi fussero le sua actioni, e le opere, in che luogo, et di che importanza e facessi, mi son messo a scrivere la sua vita, accio a i posterì che non l'anno conosciuto rimanga qualche memoria delle sua opere, et a noj, che siamo vivi et che l'habbiamo cognosciuto ci sia specchio et exempio a seguitar la virtu' la quale poj ci guida a quel termine, che non solo lui ma molti altri insieme ha condotto, et conduce". The relationship between Cosimo's patronage and Giorgio Vasari's success described here follows Vasari's own account in the Lives, 1568.

8. M. Vasari "Vita", fol. 7 v and 8 r. (See also Bracciante, op. cit., p.313.)

9. Ibid., fol. 17 r.

10. Ibid., fol. 19 v "E perche' in tutte quelle stanze haveva a essere la Genealogie delle Iddei seguitava la stanza di Saturno, figliuolo del Genealogie delle Iddei seguitava la stanza di Saturno, figliuolo de Cielo".

Fol. 21 v "Diede principio a quella della Dea Cerere figliuola della Dea Opi, et di Saturno, per servar l'ordine della Genealogia".

Vasari-Milanesi VIII p. 35 "Questa stanza, dove noi siamo... seguitando Signor Principe mio il nostro ragionamento, e' la genealogia del padre Cielo...."

11. M. Vasari "Vita", fol. 17 v;
Vasari-Milanesi VIII, p. 18.
12. M. Vasari, "Vita", fol. 19 z.
13. Ibid., fol. 18 v.
14. Ibid., fol. 19 v. "... l'Unione e la Concordia, che tolgono di mano il Ramo d'Ulivo alla pace, dimostrando, che doppo tante guerre, e travagli in Toscana hanno con una catena d'oro legato un'Orsa; et un Leone, cioe' che sotto un medesimo Governo et Duca l'uno, et l'altro stato e' finalmente venuto..."

Vasari-Milanesi VIII p. 34 ".....L'Unione e la Concordia. dopo tanti travagli e guerre nella Toscana, le quali tolto il ramo dell'oliva di mano alla Pace, e con una catena d'oro ha legato duoi animali contrari di natura e di forze; questi sono la lupa uno ed il leone l'altro...L'uno e' per Fiorenza, e l'altra per Siena".

The Uffizi manuscript also mentions a she-wolf.

Chapter Five

Marcantonio Vasari's "Vita di Messer Giorgio Vasari" and the "Ragionamenti". Part II

"Finito questo veramente regio appartamento (al quale non manca nulla di quello che occhio umano non puo' desiderare) della Genalogia delli Iddei diede principio alle camere et stanze di sotto, dove sono dipinti i fatti delli huomini della Illustre famiglia de Medici".¹

The stark introduction to the description of the Appartamento di Leone X sets the style and the pace for this section of Marcantonio's "Vita". His account of the stanze di sotto deserves to be examined in detail and compared with the Ragionamenti because the difference between the two texts will again help to clarify the function of the Ragionamenti and will confirm the theory that the secondary levels of meaning we read in this work, with topical correlations between the two apartments, was in fact an ex-post-facto elaboration.

The answers to the questions about the relationship between the Ragionamenti and the description of the apartments in Marcantonio's "Vita", which have been outlined and discussed in the previous section, will be confirmed by the examination of these two texts. In the section describing the first four rooms of the Appartamento di Leone X the differences show that Marcantonio's source was not the completed version of the Ragionamenti manuscript. Nor was he using Bartoli's suggestions but, again, another source - probably notes written by Vasari the Elder in preparation for the Ragionamenti.²

Furthermore, in the case of the last two Ragionamenti, which are not included in the Uffizi manuscript, and which show marked differences from the rest of the work, both in the literary style and in the priorities of the description, Marcantonio's text is the only manuscript source which can be compared to the 1588 printed edition.

As it has already been noted Chapter 4³, Marcantonio's text never mentions the molto doppia orditura that introduces, in the Ragionamenti, the Giornata Seconda, and which explains the meaning of the istorie in terms of the relationship between the two apartments. According to this explanation, the upper rooms, nearer to the sky, have been appropriately dedicated to the "dei Celesti", while the lower rooms signify the worldly deeds of the "dei terrestri della famiglia Medici". The meaning does not belong only to the istoria, Vasari comments, but is communicated through the architecture itself.

In fact - and this will be discussed in depth in Chapter 8⁴ - in the Ragionamenti the correspondence between the two apartments that allows Vasari to call Cosimo il Vecchio "nuova Cerere", and to see Lorenzo the Magnificent as an ^{"anti-}type" of Opi, is not continued beyond these first two rooms, even if Vasari reminds Francesco that the parallel between the two apartments should always be kept in mind:

"perche' bisogna che Vostra Eccellenza vada sempre col pensiero immaginandosi che ogni cosa che io ho fatto di sopra, a queste cose di sotto corrisponda, che cosi' e' stata sempre l'intenzione mia, perche' in cio' apparisca per tutto il mio disegno".⁵

However, no trace of this interpretation can be found in Marcantonio's description.

An example will be useful to underline this fundamental and very significant difference. At the end of the Ragionamento Terzo, which describes the Sala di Leone, Vasari takes the opportunity given by a brief discussion of the Chimera to elaborate conceits about the mythical monster and its slayer Bellerophon. He compares them to the virtues and courage of Leo X and of Duke Cosimo, "domatore di tutte le chimere",⁶ And yet Marcantonio does not use this opportunity to glorify the Medici. He simply records the presence of the sculpture in the room, and notes that it was found during the reign of Cosimo:

"E in questa Sala a canto a una scala la Chiniera (sic) di Bellofonte trovata Arezzo, la quale e' un liono ch'ha la sopra la spalle le Corna d'un Capricorno, la quale fu trovata al Tempodel Duca Cosimo".⁷

Omissions such as these cast a serious doubt on Vasari the Elder's intentions and protestations. To continue the point made in the previous Chapter, if the intention of linking the meanings of the programmes depicted in the two apartments had always been present right from the first discussions about the programmes, or if this intention had in fact developed very early during the period when decisions about the subject matter were being taken - if this parallel had been, if not the only, the most important reason for the choice of subject matter - it is more than probable that some indication of the complex correspondence would have existed among those papers and notes used by Marcantonio. In fact, had this been the case, it is very probable that the molto doppia orditura would have been common knowledge in the Vasari circle. Had Marcantonio been aware of it, he could have not avoided mentioning it at least once, and the

.../introduction to the stanze di sotto would have been the ideal context.

Let us now compare the two texts. In the Ragionamenti, as well as in the "Vita", the order followed in the description of the paintings decorating the first room, the Sala di Cosimo Vecchio, is the same, that is, the istorie are given in chronological order:

1. The exiled Cosimo leaves Florence on 3rd October 1433
(Prudenza - Fortezza)⁸
2. Cosimo returns to Florence.
3. Cosimo and Santi Bentivoglio.
(Astuzia - Animosita')
4. Cosimo builds S.Lorenzo, and is shown with Brunelleschi,
Ghiberti and Donatello.
(Diligenza - Religione)
5. Cosimo sits surrounded by learned men.
(Eternita' - Fama).

Marcantonio, however, gives only the bare outline of each of the istorie mentioning the event represented, and listing the historical characters, while the Ragionamenti, using the istoria as a starting point, expands the narrative well beyond the scene chosen for the decorative scheme. In fact, as it is the case throughout the whole of the Giornata Seconda, the paintings are almost used as a pretext for a fully-fledged "history lesson".

Discussing Cosimo's departure from Florence, for instance, Vasari explains the events which preceded the decision to exile Cosimo, the fears of the conspirators Rinaldo degli Albizzi, Nicolo' Barbadoro and Nicolo' da Uzzano, their plot, Cosimo's imprisonment, his successful attempt to escape death, and finally the decision of the Gonfaloniere to exile him. This detailed account follows from Francesco's question: "...Ditemi un po', Giorgio mio, che storia e' questa dove io veggo que' cittadini a cavallo con quelli staffieri, con tanti carriaggi in su' que' muli che si partono da Firenze?"⁹ Vasari the Elder's narrative gives information about the events. Marcantonio only describes the subject matter of the painting:

"... nel primo d'uno di quelli quadri dalle bande vi e' quando nel MCCCCXXXIII alli 3 d'ottobre detto Cosimo fu mandato in exilio fuor di Firenze doppo la Morte di Giovanni Bicci suo padre per invidia di Rinaldo degli Albizzi, il quale Niccolo Barbadoro et Nicc. da Uzzano gradissimi Cittadini in quel tempo a mandarlo in exilio dubitando che per la sua salvezze, et potenza non si facesse Principe della Patria, sonvi, che accompagnono Cosimo al exilio, et ritratti al Naturale Averardo de Medici, Puccio Pucci, Giovanni et Piero figliuoli di Cosimo sonvi nel lontano di quella historia molti muli et Carriaggi, insieme con staffieri vestiti all'Anticha".¹⁰

As it has been seen in the case for the Giornata Prima, the comparison between the two texts leaves one in no doubt about the skill of Vasari the Elder as a writer. He succeeds in making the past become alive before the eyes of the reader. The monotonous descriptions of Marcantonio's "Vita" are contrasted with the Ragionamenti's real feeling for history: the events recalled are presented to the reader with a sense of tension and suspense, the characters are sketched with the hand of the able story-teller. The scenes which are supposed to be in front of our eyes are enriched with memories and recollections,

.../and Vasari uses Francesco's questions to break up the sequence of events and to underline important facts.

Marcantonio, ~~on~~ the other hand, does not aim to convey an account of the history of the events. He wants to discuss the subject-matter of the paintings themselves, and its place in the decorative scheme. In his description of the Sala di Cosimo Vecchio, since his intentions are always to celebrate the patronage of the Medici, he selects as the two most important stories the two pictures which show Cosimo as a patron of the arts and as a committed supporter of learning. Cosimo, Marcantonio feels the need to point out, was a very special man, "animo non da Cittadino, ma da Re, et Imperatore".¹¹

In spite of the different emphasis, there is no doubt that, for the description of this room, Marcantonio follows Vasari the Elder. As it has already been mentioned, the order in which the paintings are described is the same, and there are marked similarities in the use of certain sentences and words. One example will suffice. In the painting which illustrates the building of S.Lorenzo, Brunelleschi and Ghiberti are described, in Marcantonio's text, while talking to Cosimo:

"...accenando loro Cosimo, che sieno intenti, et che sollecitino gli scarpelli, moratori, Legnaiuoli, et altra gente, che si veggono sul lontano della historia havendo lor ragionato di voler mettere mano al munistero di San Marco, percio che detto Cosimo Muro infinite cose, il bel tempio, et convento alla Badia di Fiesole, il monasterio di Santa Verdiana, il novitiato di s.ta Croce, la Cappella della Nuntiata dei Servi al Boscho a Frati in Mugello..."¹²

This is the same scene as described in the Ragionamenti:

"P. A che accenna loro Cosimo?

G. Accenna, come Vostra Eccellenza vede dipinto, che quelli scarpellini che lavorano quelle pietre, e' muratori che murano, co' legnaiuoli, fabbri, e gli altri manifattori, che sieno loro intorno a farli sollecitare la muraglia, avendo ragionato loro che voleva metter mano al monasterio di S. Marco di Firenze, il quale vedete quaggiu' di sotto in questo ovato dirimpetto, che lo murano, ed a molti altri edifizii e luoghi pii.

P. In verita' che egli muro' assai, che ne ho visti gran parte; guardate che bel tempio e convento fu quelli della Badia di Fiesole, e S. Girolamo nel medesimo monte, il monasterio di Santa Verdiana, il noviziato di Santa Croce, fatto dai fondamenti, la cappella della Nunziata de' Servi, a S. Miniato al Monte, al Bosco a' Frati in Mugello..."¹³

Neither the Ragionamenti nor the "Vita" describe the tapestries illustrating other episodes from the histories of the Medici which decorated the walls of the Sala di Cosimo Vecchio, Sala di Lorenzo, Sala di Cosimo and Sala del Signor Giovanni. In fact, Marcantonio writes: "non sono in queste Camere Panni d'arazzo, ma si bene cortine le quali adornano molto bene", an observation which supports the hypothesis that he had not visited these rooms."¹⁴

In the Sala di Lorenzo, Sala di Clemente and the Sala di Leone, the text of the Ragionamenti continues to incorporate the descriptions of the paintings into a wider exposition of the history. But Marcantonio once more pays more attention to the quality and character of the decoration. In these three rooms he begins each description from what is, visually, the most important part of the scheme - the central painting of the ceiling of each room, without following the chronological order in which, in the Ragionamenti, the subject matter of the paintings is interwoven with the history.

In the Sala di Lorenzo, the order given in the Ragionamenti is as follows:

1. Lorenzo and the King of Naples. (Fede - Pieta')
2. Dieta at Cremona. (Ercole - Buon Evento)
3. War in Lunigiana (Buon Giudizio - Clemenza)
4. Lorenzo and the ambassadors.
5. Lorenzo and the learned men. (Virtu' - Fama)

Marcantonio describes the paintings in the following order:

1. Lorenzo and the ambassadors
2. Lorenzo and the King of Naples (Fede - Pieta')
3. Dieta at Cremona (Ercole - Ignudo)
4. War in Lunigiana (Buon Giudizio - Clemenza)
5. Lorenzo and the learned men. (Virtu' - Fama).¹⁵

In the Sala de Leone an interesting example of the different priorities of the two writers is given by the central painting of the ceiling, which represents the capture of Milan and the expulsion of the French soldiers. In the Ragionamenti, this painting is the last to be described, and both painting and historical event are explained in great detail, since the painting is used as a pretext for pointing out to the reader that the conquest of Milan was an important stage in the growth of Medici power.¹⁶ In the "Vita" Marcantonio explains what is, in his opinion, the reason for the choice of the subject matter with an "aesthetic" comment related to the composition:

"et se bene questa fu l'ultima Vitthoria che Papa Lione ottenesse, non dimeno per essere il piu' bello componimento che si potessi dipinghe per questo M. Giorgio lo messe nel mezzo".¹⁷

While some of the differences can be attributed to changes in emphasis and different priorities,¹⁸ others are clearly due to the fragmentary nature of the sources Marcantonio was using. In the Sala di Lorenzo, for example, he misidentifies Lorenzo il Magnifico (son of Piero and grandson of Cosimo il Vecchio) with Cosimo il Vecchio's brother bearing the same name - the ancestor of the side line of the family to which Duke Cosimo belonged. In the Ragionamenti, the genealogy of the family is quite clearly explained.¹⁹

Other differences between the Ragionamenti and the "Vita" descriptions concern, as it has been noted in the case of the Appartamento degli Elementi, changes in the elements of the decorative scheme. In the Sala di Clemente, for example, the return of Alessandro de' Medici from Germany to take possession of Florence, described in the Ragionamenti as being represented in an ovato, becomes, in the "Vita", a istoria grande, that is one of the rectangular paintings on the long side of the ceiling, while the marriage of Caterina de' Medici to Henri, son of Francis I, which in the Ragionamenti is a istoria grande, is here an ovato.²⁰ It must be pointed out, however, that the description of the Sala di Clemente is not included in the manuscript of the Ragionamenti, and therefore this comparison is made with the 1588 printed text.

The comparison between Marcantonio's description of the first four rooms of the Appartamento di Leone X and the first four Ragionamenti of the Giornata Seconda shows a consistent pattern: different order of the paintings, some changes in the decorative elements, no connecting historical narratives, no elaboration of the historical subject matter

.../illustrated in the paintings. The case of the last two descriptions - the Sala di Cosimo and Sala del Signor Giovanni, however, is quite different, and to discuss it we shall have to consider briefly the last two Ragionamenti of the Giornata Seconda as they appear in the 1588 printed text.

The difference between the first four Ragionamenti and the last two cannot escape even the most careless reader. The leisurely pace with which the historical narratives proceed, the abundance of details enriching both the descriptions of the paintings and the accounts of the event they represent, the careful descriptions of the allegorical figures and of their attributes, the taste for anecdotes, are all substituted, in the Sala di Cosimo and the Sala del Signor Giovanni, by a rapid glance through the paintings, a race at break-neck speed through history. Lists of facts take the place of the lovingly crafted stories; the structure of the dialogue, which in the first four Ragionamenti had consisted of questions interrupting long and elaborate explanations, thus allowing the reader to focus his attention on a particularly significant detail of the narrative or of the decoration, changes into a rapid succession of short questions and answers.

Both these Ragionamenti lack the introductions which set the historical scene to the pictures, and the long passages which link the painted stories together. While the other four Ragionamenti give complete biographies of the characters to whom the rooms are dedicated, the last two consist of a series of disconnected events. The difference is even stressed by the author, who tries to justify it: "Io veggo cosi' volentieri ogni cosa che non mi pare averci consumato niente di

.../tempo",²¹ remarks Francesco after racing through the Sala del Signor Giovanni. It is not necessary to linger on such well known facts, the reader is repeatedly told: "De' fatti egregj di questo signore ho inteso ragionare molte volte, solo mi basta una breve ricordanza";²² "...non vi domando cosi' minutamente d'ogni cosa, sendo storie fresche..."²³

In what is one of the most impressive and ornate rooms of the apartment, the Sala di Cosimo - certainly the most important from the point of view of the political message conveyed - Francesco gives yet another excuse for the brevity of the description: "Veniamo alla dichiarazione delle storie, sendo ormai tardi, oltre che ho da fare, ma non occorrera' vi allunghiate molto nel dichiarare la maggior parte delle sue azioni, sendo cosi' note".²⁴

In fact, these changes can be noticed before the Ragionamento Quinto. The differences in the style of the descriptions are even more noticeable because they appear quite abruptly, towards the end of the Sala di Clemente, during the explanation of the stories of the war and siege of Florence. Instead of the usual long explanation, and the painstaking list of the characters represented, of a discussion of the place where the event is happening, we read:

"P.....Ed in quest' ultima, ove mi par vedere cittadini vestiti all'antica, che fanno?
G. Questi sono gli ambasciatori fiorentini, mandati dalla repubblica a papa Clemente per l'accordo".²⁵

When we compare the two texts, the similarity between the last two Ragionamenti and the relevant sections in Marcantonio's "Vita"

.../is striking. While it has already been noted that in some instances the two texts show a comparable use of vocabulary, in the case of the last two rooms the texts are almost identical. The following example is taken from the descriptions of the personifications of Tuscan towns in the Sala di Cosimo, and it has been chosen because it is quite typical:

"...in questo primo angolo, dove e' quella femmina ginocchioni, l'ho finta per Pisa, dinanzi al duca, di fattezze belle, ed in capo ha un elmo all'antica, ed in cima vi e' una volpe, ed a basso ha lo scudo dentrovi la croce bianca in campo rosso, che e' l'insegna pisana, ed in mano ha un corno di dovizia, che Sua Eccellenza gne ne fiorisce, per aver acconcio e secco le paludi di quella citta', le quali cagionavano aria pestifera, ed insiememente le leggi dal duca, e con l'altra mano abbraccia un vecchio con l'ale in capo, finto per lo Studio di quella citta', ed ha lo zodiaco attraverso al torso, (e) tiene libri in mano, e dreto vi e' un tritone, che suona una cemba marina, finto per le cose del mare, e cosi' mostra gratitudine a Sua Eccellenza, e come la vede dietro e' la citta' ritratta al naturale".²⁶

"Nel p. o angolo adunque e' finto una Pisa quale e' una femmina ginocchioni dinanzi al Duca, di fattezze belle, et in cima vi e' sopra una volpe, et a basso ha lo scudo drentovi la Croce bianca su Campo Rosso, et in mano ha un Corno di Dovitia che S.E. gne ne fiorisce per haver acconcio, et secco, le Paludi di quella citta', le quali cagionavano peste, pigliando le leggi dal Duca, et con l'altra mano abbraccia un vecchio con l'alie in capo, finta per lo studio di quella citta', et ha lo Zodiacho a traverso al Torno, et tiene libri in mano, et dreto ci e' un Tritone che suona una Cembra marina finto per le cose di Mare, et cosi' mostra Gratitudine a S.E. drento e' la citta' come dissi ritratta al Naturale".²⁷

The sequence in which the various istorie, allegorical figures and portrait are described in the two texts is identical in these last two rooms, the Sala del Signor Giovanni following the usual order employed by Marcantonio (central painting of the ceiling first, then the other scenes surrounding it, and finally the walls), while the Sala di Cosimo follows,

.../in both text, the chronological order of the historical episodes.²⁸

Another important difference from the pattern described for the first five Ragionamenti and the corresponding sections of the "Vita" is that in both texts the same emphasis is given to the same elements of the decoration - that is, the functions and the priorities of the two texts seem to be the same.

There is only one difference between the two descriptions of these last two rooms. Marcantonio includes a brief account of the chapel of the apartment and of the small scrittoio situated between the Sala di Clemente and the Sala del Signor Giovanni, and decorated with a life-size figure of "Cesare Augusto, che scrive i commentarj".²⁹

I would propose that what we read in the last two Ragionamenti is a hasty re-working, in dialogue form, of the bare bones of the straightforward programme, without the "padding" of the historical account. This is a schematic exposition of the subject matter only. The Ragionamento Quattro of the Giornata Seconda (Sala di Clemente), not included in the Uffizi manuscript, had been left unfinished by Vasari the Elder. When it was decided to go ahead with the publication of the work, the "imperfetta opera d'inchiestro" was completed by Giorgio Vasari the Younger, who finished the dialogue on the Sala di Clemente, and also wrote the last two Ragionamenti, using as his source either Vasari the Elder's original first draft, or, the descriptions which had been written, on the basis of Vasari the Elder's notes, by his brother Marcantonio, - the unfinished manuscript of the

.../"Vita di Messer Giorgio Vasari".

Thus the changes in style and emphasis can be explained by the different authorship, and not, according to the protestations presented in the Ragionamenti , by the fact that the fame of recent history did not require extensive explanations.

The forgotten, unfinished work of Marcantonio would therefore have been of the greatest importance for the understanding of the stages leading up to the publication of the Ragionamenti.

NOTES

1. M. Vasari "Vita" fol. 23 r.
2. See Chapter 4 of this thesis.
For Bartoli's letters to Giorgio Vasari with suggestions about the decoration, see the following:
Sala di Cosimo Vecchio, - Frey, I, p.439-40.
Sala di Lorenzo, Ibid., p.436
Sala di Leone, Ibid., p.448 and Zibaldone p.240.
Sala di Clemente, Frey, I, pp. 446 ff. and Zibaldone pp.335-41
Sala di Cosimo, Frey, I, p.439
Sala del Signor Giovanni, Ibid., p.440
3. See Chapter 4.
4. See Chapter 8.
5. Vasari-Milanesi VIII p.121.
6. Ibid., p.164
7. M. Vasari, "Vita" fol. 26 v.
8. The Prudenza was changed into Provvidenza in the 1588 printed edition.
9. Vasari-Milanesi VIII, p.88
10. M. Vasari, "Vita" fol. 23 r and v.
11. Ibid., fol. 24 r.
12. Ibid., fol. 24 r.
13. Vasari-Milanesi VIII, p.98.
14. For the stories illustrated in the tapestries, see Allegri and Cecchi, pp.135-174, also for bibliography.
The rooms were decorated with tapestries, as follows:
Sala di Cosimo Vecchio. 14th May 1571, 1st February 1571/72, payments for cartoons by Giovanni Stradano, for five tapestries by Benedetto Squilli:
Cosimo il Vecchio gives financial help to Count Francesco Sforza
Cosimo builds a hospital in Jerusalem
Cosimo builds the Badia at Fiesole
Cosimo builds a library in S. Giorgio Maggiore in Venice
Cosimo meets the Neopolitan ambassadors

Sala di Lorenzo. 5th February 1570/71, 14th May 1571. Payments to Giovanni Stradano for the cartoons and to Benedetto Squilli for seven tapestries:

- Lorenzo meets the Duke of Calabria.
- Lorenzo meets his son, Cardinal Giovanni de' Medici.
- Lorenzo in the Academy with painters and sculptors.
- Lorenzo talks to Boccacino de' Guizzoni, Lord of Osimo.
- Lorenzo crowned by Knowledge.
- Lorenzo builds the villa at Poggio a Caiano.
- Lorenzo crowned by Prudence.

Sala di Cosimo. 28th February 1569. Cartoons for six tapestries illustrating the war against Siena by Giovanni Stradano.

12th December 1569. Two tapestries, one illustrating the Victory over the Turks at Piombino, the other the capture of Porto Ercole, by Benedetto Squilli.

The inventory of 1587 lists "un paramento di arazo co istorie delle guerre di Siena in sei peze" (ASF, G. 126, fol. 93 r)

Sala del Signor Giovanni. The Inventory of 1587 lists five tapestries with stories from the life of Giovanni delle Bande Nere. (ASF G. 126, fol. 92 v and 93 r.)

For an account of the tapestries, see also Palazzo Vecchio: Committenza e collezionismo mediceo. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980, pp. 80-84.

The cartoons by Giovanni Stradano were published in 1583 as a series of twenty-two engravings by Golzius and Ph. Galle in Antwerp, with the title Medicae Familiae Rerum Feliciter Gestarum. (P. Fehl, "Vasari e Stradano come panegiristi dei Medici" in Il Vasari Storiografo e artista, p. 210.)

15. In the other rooms of the apartment the order in which the paintings are described is as follows:

Sala di Leone

Ragionamenti:

1. Giovanni at Ravenna.
2. Giovanni escapes after the battle of Ravenna.
3. Giovanni returns to Florence
4. Giovanni is elected Pope.
5. Giuliano de' Medici receives Roman citizenship.
6. Lorenzo de' Medici becomes Duke of Urbino.
7. Leo X passes through Florence on his way to Bologna.
8. Francis I King of France meets Leo.
9. Battle of St. Leo
10. Repeated description of the meeting between Francis I and Leo X.
11. Leo X and Cardinals.
12. Giulio de' Medici is sent to Lombardy.
13. War of Milan.

M. Vasari, "Vita".

1. War of Milan (central istoria of the ceiling)
2. Giovanni at Ravenna

3. Giovanni escapes after the battle of Ravenna.
4. Giovanni returns to Florence.
5. Giovanni is elected Pope.
6. Giuliano de' Medici becomes Captain of the Church and Duke of Nemours.
7. Lorenzo de' Medici becomes Duke of Urbino.
8. Giulio de' Medici is sent to Lombardy.
9. Francis I King of France meets Leo X.
10. Leo X passes through Florence on his way to Bologna.
11. Battle of St. Leo
12. Leo X and his cardinals.

Sala di Clemente

Ragionamenti:

1. Clemente opens the Porta Santa in 1525.
2. Ippolito de' Medici is nominated Cardinal.
3. Coronation of Charles V.
4. The siege of Florence.
5. Ippolito leaves for Hungary.
6. The Marriage of Alessandro and Margherita.
7. Alessandro is given the Ducal crown.
8. Alessandro takes possession of Florence.
9. Catherine de Medici marries Henri.
10. Pope Clement VII returns to Rome from France.

M. Vasari, "Vita".

1. Coronation of Charles V. (central istoria of the ceiling)
2. Clement opens the Porta Santa.
3. Ippolito de' Medici is nominated Cardinal.
4. Ippolito leaves for Hungary.
5. Alessandro is given the Ducal Crown.
6. Alessandro takes possession of Florence.
7. The marriage of Alessandro and Catherine (sic)
8. The marriage of Catherine and Henri.
9. Pope Clement returns to Rome from France.
10. The siege of Florence.

16. See Vasari-Milanesi VIII, pp.160-62

Describing the battle, Vasari writes: "Questa e' l'ultima, che, dopo che furono ricevuti i soldati del papa, tutta la Lombardia, come sa V.E., per questo successo di vittoria avendo tutti i capitani ripreso animo con granCredenza in questo augurio di pigliar Milano..." The 1588 edition stresses the actual political importance of the battle: "Questa e' l'ultima, che doppo che furono ricevuti i soldati del Papa, tutta la Lombardia per questo successo di vittoria riprese animo con gran credenza di pigliar Milano..."

17. M. Vasari, "Vita", fol. 25 v.

18. See for instance the treatment of the siege of Florence in the Sala di Clemente, which is described in great length in the Ragionamenti (Vasari-Milanesi VIII, pp. 173-181), while Marcantonio relegated it to a few lines right at the end of his description of the room:

"Et perche' questa stanza accompagnassi quella di Leone fece nelle facciate tutta la Guerra successa del 30 intorno a Fiorenza dove erano alloggiati i soldati tedeschi, et Francesi, la Presa d'Empoli, la torre San Giorgio battuta et la factione fatta fuor della porta di San Niccolo, et dal altra banda la presa di Volterra, la riavuta di Arezzo, et finalmente l'accordo de Fiorentini con Papa Clemente dove in queste historie m.Giorgio dipinse varie scaramucce, et diversi abattimenti che Intervennero nel detto assedio di Firenze". (fol.27 v).

The episodes represented are not only reduced in number, they are also different ones from those described in the Ragionamenti. They do not correspond to the paintings which were finally executed. (for the scenes represented on the walls of the Sala di Clemente,

See Allegri and Cecchi, pp. 166-74).

The shift in emphasis and the different priorities of the two works are not mutually exclusive. Their primary function is different, but they both celebrate the Medici as patrons as well as Vasari's work in Palazzo Vecchio.

19. M. Vasari, "Vita": "Finita la Camera di Cosimo, dette mano m. Giorgio a quella di Lorenzo fratello di Cosimo, dal quale poi si e' derivata la successione del Duca". (fol. 24 v). In the Ragionamenti, Vasari the Elder writes: "Poiche' noi abbiamo visto and discorso gran parte delle azioni di Cosimo Vecchio, ... e considerato minutamente tutti i ritratti delli amici suoi, ed insieme Giovanni di Bicci, suo padre, e la successioni in Piero, e Giovanni suoi figliuoli, cominceremo a ragionere e vedere le storie di Lorenzo suo nipote, che questa camera dove siamo e' dedicata alle azioni della virtu' sua" (Vasari-Milanesi VIII, pp. 103-04).

Another of Marcantonio's historical mistakes is to be found in the description of the Sala di Clemente, when Marcantonio identifies Alessandro's bride as "Catherina regina" ("Vita", fol. 27 r).

20. M. Vasari, "Vita", fol. 27 r.; Vasari-Milanesi VIII, p.182. It should be pointed out that the scheme, as executed, shows the return of Alessandro in a istoria grande, while the marriage scene is represented in the ovato.
21. Vasari-Milanesi VIII, p.188.
22. Ibid., p.185
23. Ibid., p.188
24. Ibid., p.189

25. Ibid., p.181 (non executed in the final version of the scheme).
26. Ibid., p. 192-93.
27. M. Vasari, "Vita", fol. 29 r and v.
28. Sala di Cosimo. Both texts list the paintings in the following order:
 1. Cosimo and the 48. (concordia - Innocenzia)
 2. Cosimo at Montemurlo.
 3. Cosimo at Elba.
 4. Battle at Serravalle (Bellona - Prudentia)
 5. Cosimo with architects and sculptors.
 Personifications of towns:
 - Pisa
 - Arezzo
 - Cortona
 - Volterra
 - Pistoia
 - Borgo S. Sepolcro
 - Fivizzano
 - Prato
 Fortifications:
 - Firenze
 - Siena
 - Piombino
 - Livorno
 - Empoli
 - Lucignano di Valdichiana
 - Montecarlo
 - Scarperia

On the walls, the Ragionamenti lists the following paintings:

- Defeat of the Turks at Piombino
- Defeat at Valdichiana
- Portoercole
- Eleanora leaves Naples
- Eleanora arrives at Poggio
- Cosimo receives the order of the Golden Fleece
- Francesco visits Philip II of Spain
- Francesco's birth and baptism
- Restoration of the Castle of Florence
- Cosimo meets the Emperor in Genoa
- Cosimo conquers Siena

Marcantonio describes only the first three paintings:

- Defeat of the Turks at Piombino
- Defeat at Valdichiana
- Portercole.

Sala del Signor Giovanni. Both texts list the following paintings:

1. Giovanni crosses the Adda and the Po (Marte - Bellona - Vittoria - Fama)
2. Giovanni defends Ponte Rozzo (Animosita' - Forza)
3. Battle of S. Secondo (Audacia - Onore)
4. Capture of Caravaggio (Fortuna - Virtu' Militare)
5. Duel with the Spanish Knight (Furore - Impeto)

Walls:

Battle of Ponte S. Angelo

Pontevico

Siege of Milan

Defeat of the Grigioni.

29. M. Vasari, "Vita":

"Finita la detta Sala di Papa Clemente, dipinse in una cappelletta alcuni fatti di San Cosimo, et Damiano, et per Tavola d'altare vi e' un quadro grande di mano del Gratoso Raffaello da Urbino, quale quadro circondato da riccho ornamento e' messo in mezzo da due figure di mano di M. Giorgio, cioe' San Cosimo, et Damiano". (fol.27 v).

"E in questa camera uno scrittoio tutto intagliato, dove grande quanto il naturale e' Cesare Augusto, che scrive i commentarj nella volta in un ottangolo". (fol.28 v).

Chapter Six

"Le stanze nuove del Palazzo di Piazza" ¹

"Disegna in questo appartamento alloggiare forestieri d'importanza, come cavalieri, ambasciatori. ed altri. dimodoche' sara' questo palazzo uno dei grandi d'Italia." ²

Thus, in 1576, the Venetian Ambassador Andrea Gussoni describes the role given by Granduke Francesco I to the stanze nuove of Palazzo Vecchio, and his words are an important piece of evidence which allows us to understand the function of the two apartments decorated by Vasari, at that time. This chapter will attempt to show how the function of the rooms changed during the decades after the completion of the decorative schemes, through the reigns of Cosimo, Francesco and Ferdinando.

The public and the private were not clearly defined and separated spheres in the life of a 16th-Century palace: Lorenzo Priuli, the Ambassador sent from Venice to Florence in 1566 for the wedding of Francesco and Giovanna d'Austria, was received by the Duke "in camera della principessa, che e' a letto". ³

It would be impossible to indicate clearly and unequivocally how the rooms of the two Appartamenti were used, but an examination of the inventories of the Guardaroba will help to assess their role and their importance, by revealing information about the type, the number and the quality of the objects kept there. Inventories will also help to follow any changes taking place during the decades examined and, possibly, to explain the reasons for these changes.

In the period before 1570, the information about the furnishing of the two apartments is very limited and, in the case of the Appartamento degli Elementi, it is mainly confined to the new tapestries - proudly described as "fatti in Firenze per ordine di Tanai de Medici" - which decorated the Sala di Cerere, Sala di Opi, Sala di Giove, Sala di Ercole and the Terrazzo di Saturno.⁴ A number of paintings, among which one representing Euripides, and a portrait of the dwarf Morgante, were placed in the rooms by Vasari himself - "posto M. Giorgio pittor alle stanze nuove" - in November 1554 and in August 1555.⁵ In the stanze nuove was also a Madonna by Andrea del Sarto, placed there in July 1556.⁶ But perhaps the most important, and certainly the most detailed list of the contents of the Appartamento degli Elementi during the late 1550's and 1560's refers to Cosimo's collection of antique and contemporary works of art, which were taken

from the Guardaroba "per acconciare e suo scriptoio alle stanze nuove." 7

In the Ragionamenti, describing the Scrittoio di Calliope, Vasari lists some of the objects of this collection, and explains how they would eventually be arranged:

"G. Questo scrittoio, Signor Principe, il duca se ne vuole servire per questi ordini di cornici, che gira attorno e che posa in su questi pilastri, per mettervi sopra statue piccole di bronzo, come Vostra Eccellenza vede, che ce n'e' una gran parte, e tutte antiche, e belle, e fra queste colonne e pilastri, e in queste cassette di legname di cedro vi terra' poi tutte le sue medaglie, che facilmente si potranno senza confusione tutte vedere, perche' le greche saranno tutte in un luogo, quelle di rame in un altro, le d'argento da quest'altra banda, e le d'oro saranno divise da quelle.

P. E che si mettera' in questo quadro di mezzo fra queste colonne?

G. Si mettera' tutti i mini di don Giulio e di altri Maestri eccellenti, e pitture di cose piccole, che sono stimate gioie nell'essere loro; e sotto queste cassette appie' di tutta quest'opera staranno gioie di diverse sorti, le concie in questo luogo, e quelle in rocca in quest'altro, e in questi armari di sotto grandi i cristalli orientali, i sardonj, corniuole, e cammei staranno; in questi piu' grandi mettera' anticaglie, perche', come sa Vostra Eccellenza, n'ha pure assai, e tutte rare.

P. Mi piace assai, ed e' bene ordinato; ma saracci egli tante figure di bronzo che empino tanti luoghi, quanto rigira tre volte questo scrittoio e questi ordini, che avete fatto per quelle?

G. Saronnovi, e non vi voglio altro che quelle che sono state trovate a Arezzo, con quel liono, che ha appiccato alle spalle quel collo di capra, antico." 8

The inventory allows us to complete the rather sketchy picture presented by Vasari. Among the "cose antiche e moderne", there were a number of fragments of antique marble statuettes; two antique reliefs representing Caesar; a marble Minerva and a satyr, also in marble; an antique vase; and a small oriental crystal head. Perhaps among the most important modern works in the collection were a set of eight small heads of animals - "grandi come nocciole" - in semi-precious stones, carved by Benvenuto Cellini, and two reliefs representing the Virgin Mary, one by Donatello and the other by Pierino da Vinci. Other interesting pieces in the list are: a miniature by Giulio Clovio, representing the Crucifixion; ⁹ a series of fifteen small portraits of members of the Medici family, by Bronzino; ¹⁰ and a new addition to the collection, a Pieta' by Ridolfo del Ghirlandaio, from a drawing by Michelangelo.

The inventories of 1570, 1574 and 1587 are more detailed, and through them it is possible to follow the changes which took place in the furnishing of each room. ¹¹ From these inventories it appears that the most important and substantial pieces of furniture in almost all the rooms were the beds (cuccie), with supports for rich silk and velvet hangings, decorated by finials (vasi). Other items listed are smaller beds for attendants (carriuole), wooden trestle tables covered by carpets, chairs, painted stools

decorated with coats of arms, and a small number of chests, where spare mattresses and bed-clothes were stored.

In 1570 the Appartamento di Leone X was identified as the "stanze abaso dipinte dove sta Mons. Ill.mo", the apartment occupied by Cosimo's son, Cardinal Ferdinando.¹² The rooms listed are four: the Sala di Cosimo Vecchio, identified as "la prima camera che sciende di Guardaroba", and the three following rooms, Sala di Lorenzo, Sala di Cosimo, and Sala del Signor Giovanni. All these four rooms contained beds with hangings - silver cloth and green velvet for the Sala di Lorenzo, purple and green silk for the Sala di Cosimo, and silver cloth with turquoise silk and satin for the Sala del Signor Giovanni. In the studiolo, the "scrittoio grande" next to the Sala del Signor Giovanni, were displayed a number of bronze statuettes, while the furniture consisted only of a table and of an old chair in good condition.

In the same 1570 inventory, the Appartamento degli Elementi is identified as the "apartamento dipinto di sopra".¹³ It seems that this apartment was more austere furnished, with no hangings around the cucchie. Beds could be found in three of the rooms, specified as "Camera di Cierere", "Camera di Cilabel" (Sala di Opi), and "Camera Dercole". In the Sala di Giove, together with the only

painting listed in the inventory - a "Nostra Donna" in a gilt frame - was what seems to be the most elegant piece of furniture in these rooms, a table in the new, fashionable octagonal shape, made of ebony with ivory incrustations, which is mentioned also in the 1574 and 1587 inventories. ¹⁴ The Sala degli Elementi was more sparsely furnished, with only a trestle table covered, as usual, by a carpet. In the Terrazzo di Saturno were two marble heads on marble supports. In the entire apartment no mention is made of wall-hangings. The tapestries described by Vasari in the Ragionamenti, which had been listed in the previous inventories, had been removed from the rooms and stored in the Guardaroba. ¹⁵

In 1574 the "stanze dipinte di sopra" were occupied by the wife of Don Pietro de' Medici, Leonora di Toledo, daughter of Duchess Eleonora's brother, Don Garzia. In the inventory, the rooms are now called the "stanze nuove dove sta la sig. Dna Leonora." ¹⁶ It was in these rooms that, two years after this inventory was compiled, the tragedy leading to Leonora's death began, when she received a letter from her lover, Bernardino di Antonio Antinori, "poiche' il sig. Don Pietro de' Medici suo marito, che stava in quelle stanze dipinte sopra la Piazza del Grano, fu uscito colla sua comitiva di Giovani..." ¹⁷

Apart from two tapestries with the arms of Duke Alessandro, no wall-hangings are listed, and there is no mention of bed-hangings either, with the exception of one of the beds, decorated with a "padiglione d'ermisino rosso, con cappellotto tornaletto" - obviously Leonora's bed. More paintings have been added to the Nostra Donna of the previous inventory: a Baptism of Christ on canvas, and a portrait of Virginio Orsini. From the inventory it also appears that Maria Minerbetti lived in these rooms with Donna Leonora - two wool mattresses are indicated to be for her own use. As mentioned above, the ebony and ivory table was still in these rooms, as well as the two marble heads in the Terrazzo di Saturno.

More paintings had also been added in Ferdinando's rooms, together with the Chimera "di metallo in su una base di pietra in sulla sala di papa Leone." ¹⁸ The new paintings were: a large panel representing The Defeat of the Chiane; the representation of an island in an old gilt frame (probably the "modello di legno del Elba" brought in the stanze nuove in 1554); a large canvas with two lions and cubs, and an Annunciation in a gilt frame.

The inspection ~~of~~^{at} the Palace and its contents of 1587 took place in the last month of the year, after the death of Francesco, when Ferdinando had succeeded his brother and a

new phase in the building and decoration of the Palace was just beginning.

In this inventory, the upper apartment is now called "stanze delli elementi", while the lower one is still identified with its old name, "stanze del Cardinale". The most striking difference between this inventory and the previous one is the luxury and richness of the objects described. In 1587, the walls of the Appartamento degli Elementi were covered with hangings made of damask, velvet or silver cloth, while the beds were enclosed within equally rich and colourful hangings. Even the wooden frames of the beds were now "tocche d'oro".

Three rooms are singled out in particular, starting with "la prima stanza delli elementi, accanto alla chiocciola", which seems to indicate the Sala di Cerere, next to one of the two "secret" spiral staircases connecting the two apartments with the ground floor. The other two rooms are simply called "la seconda" and "la terza stanza delli elementi", while the remaining rooms, the contents of which are not listed separately, are grouped under the heading "stanze delli elementi et stanzette contigue".

The Sala di Cerere had wall-hangings of yellow damask, decorated with a band of white and turquoise velvet, all lined with yellow cloth. The walnut bed was decorated with

gold leaf, and covered with multi-coloured silk hangings, with panels of red taffeta and fringed borders of white silk and gold thread. A quilted bedspread in gold cloth was placed on the bed. The attendant's carriola was more restrained, and simply covered with a white woollen blanket. In the room there were also a walnut chair covered with yellow velvet, a trestle table with its carpet made of green velvet and decorated with a gold fringe, and two smaller chairs, each with its covering cloth.

The Sala di Opi had a paramento in red velvet and gold cloth on the walls, a bed with yellow and red hangings lined in red taffeta and decorated in green velvet with silver, gold and turquoise embroidery. A carriola, a table with a red velvet carpet, and red velvet portiere completed the furnishings of this room.

The wall-hangings for the "terza stanza" - the Sala di Giove - were in purple velvet and silver cloth, and the bed hangings were also purple, this time made of silk, with gold cloth, and lined with red taffeta. The quilted bedspread was in gold taffeta. A carriola and a small chair were the only other pieces of furniture.

There was another bed in the apartment, probably in the Sala di Ercole, with red velvet and gold cloth hangings,

while the wall-hangings in this room were in red velvet and yellow cloth.

There were no woven tapestries in these rooms, apart from two portiere with the arms of the Medici and Austria, one in the "terza stanza", and the other listed together with the contents of the remaining rooms - probably in the Sala d'Ercole.

Only two pictures are mentioned - a large group portrait on panel, in a walnut frame, representing Pope Clement VII, Cardinal Ippolito de Medici and Duke Alessandro; and a small portrait of the Duke of Bavaria.

A large quantity of silverware had been placed in these rooms from the bottiglieria, mainly candlesticks, bottles, cups, drinking-vessels of various types, and a large silver-gilt vase with a lid, decorated with masks, "da tenere neve, vino et acqua."

In the lower apartment, the Sala di Leone was kept free of furniture, and obviously used as a transit area. The Sala di Clemente was also almost empty, except for two casse da campo in red leather, containing spare mattresses and bedding, and two wooden chests. The other four rooms were furnished with cuccie and carriole, the cuccie provided with silver and velvet cortinaggi similar to those in the

Appartamento degli Elementi. A slightly different bed, with a dome-shaped baldacchino, was in the Sala di Cosimo Vecchio, and the bed-hangings in this room were also slightly different, woven in a red and gold tartan pattern, decorated with silk and silver thread. In these four rooms there were, as usual, chairs, trestle tables, stools and, in the Sala del Signor Giovanni, two casse da campo containing, as usual, mattresses and bedding.

The walls of this room, as well as those of the Sala di Cosimo, Sala di Lorenzo and Sala di Cosimo Vecchio, were covered with the tapestries designed by Stradano, which continued the celebratory themes of the painted decoration, with the Storie del Signor Giovanni (five pieces), Storie della Guerra di Siena in the Sala di Cosimo (six pieces), Storie di Lorenzo (seven pieces), and Storie di Cosimo Vecchio (five pieces). 20

The increasing splendour of the furnishings seems to have gone hand-in-hand with a change in the function of the rooms. At first these were used by members of the family - as we have seen, Cardinal Ferdinando and Donna Leonora - while only occasionally were they reserved for important guests. For instance, in December 1564, during the festivities for the wedding of Francesco and Giovanna d'Austria, the Prince of Bavaria stayed in the stanzenueve, next to the Sala Grande.

But Palazzo Pitti was to take the place of the "Palazzo di Piazza" as the Ducal residence. After his marriage to Camilla Martelli in March 1570, Duke Cosimo went to live in Palazzo Pitti, and died there on 21st April 1574. ²¹ Bianca Cappello moved into Palazzo Pitti "con tutta la sua famiglia" on 17th September 1578, after her secret marriage to Francesco in June of the same year, but Francesco kept using Palazzo Vecchio as his own private residence, as well as Pitti.

Palazzo Vecchio acquired a more public function, and was increasingly reserved for receiving ambassadors and princes. Not only do we have the evidence of the Venetian Ambassador Gussoni, but Settimanni's "Memorie Fiorentine" and Lapini's Diario list a constant stream of visitors staying in the Palazzo Vecchio during the last quarter of the century. In some cases, it is specified that the guests enjoyed the luxury of the two suites of rooms decorated by Vasari. ²² On 24th September 1578, for instance, Francesco Maria della Rovere, Duke of Urbino, "alloggio' nel palazzo del Duca, nelle stanze nuove dipinte." ²³

Ferdinando and Cristina took up residence in Palazzo Pitti in 1589, just after their wedding, and from that date the Palazzo Vecchio apartments seem to have been regularly used only by guests. On 16th September 1589, "il sig.

Giuliano Cesarino Romano venuto in Fiorenza addi XI detto, et alloggiato nel Palazzo di piazza alle Stanze di Clemente, servito di scalco dal Sig. Giovanni Maria Orsino." 24

On 10th May 1590 "entro' in Firenze il Sig. Alberto de Gondi Duca di Retze Maresciallo di Francia.... il quale fu alla porta incontrato dal Sig. Don Giovanni de Medici. Fu alloggiato nel Palazzo di Piazza nelle stanze di Papa Clemente." 25

In June 1590 Adriano de' Cavalieri, Ambassador of the Roman Senate, "scavalco' al palazzo di Piazza; furongli consegnate le stanze nuove che si chiamano del Cardinale."

On 8th February 1590/91, the son of the Governor of Milan. Don Cesare Aragon, was received "nel palazzo di piazza, alle stanze dipinte." 26

In April 1592, during the festivities for the christening of Ferdinando and Cristina's second son, the Ambassador of the King of Poland, Mon. Stanislao Resca, was "alloggiato nelle stanze nuove del palazzo di piazza." 27 In October 1595, "la Sig.ra Marchesa Pisani e' condotta al palazzo di Piazza, alle stanze di nuova fabbrica." 28 In April 1598, the stanze nuove housed the Commander of the Ducal Fleet, Francesco Montaguto, 29 and at the beginning of December

of the same year the son of the Archduke Ferdinand, the Marquis of Borgans, "e' alloggiato nelle stanze dipinte di Papa Clemente." 30

Both Palazzo Pitti and the Palazzo di Piazza shared the continuous stream of guests, but while Pitti had the more "private" character of a family palace, the Palazzo Vecchio was still seen as the symbol of the Florentine Government, now more than before inextricably linked with the destiny of the Medici. 31 Festivities marking important events in the life of Florence and of the Medici, like weddings, christenings, state ceremonies and banquets, would take place in Palazzo Vecchio, and here would begin and end processions and triumphal entries.

In the "stanze del Cardinale" and in the "stanze dell'elementi", the paintings conveyed a message which the visitors would receive, absorb, and report as "history". Giacomo Soranzo, Ambassador ^{from} the Venetian Republic, writes in his report to the Senate after having seen the palace during his official visit to Florence in 1561:

"Questa casa de' Medici e' stata una casa fatale, e il gran Cosimo Vecchio, che tanto valse e tanto pote' essendo privato cittadino, che ottenne il principato civile nella citta'; e fece tante cose collo spendere le sue ricchezze, e con la prodenza e coll'ingegno, ben pareva che questo saputo vecchio s'avvedesse che dalla sua famiglia dovessero uscire tanti cardinali, papi, duchi, principi e regine, e che a tanta grandezza egli si affaticasse di apparecchiare

li palazzi, e le stanze regali al principe assoluto, che alla fine doveva uscire dal suo sangue..." ³²

This account of the role of Cosimo il Vecchio and of the continuation of the line now embodied in Duke Cosimo follows closely the message illustrated by the decoration of the Appartamento di Leone X, a message which the Ragionamenti elaborates and expands. The Ambassador describes also Duke Cosimo's collection of antiquities in the Scrittoio di Calliope, and reports a visit to the fonderie. ³³ Soranzo's comments and his admiration for the Duke's artistic and literary patronage point to the conclusion that the message of the apartments' decoration had been understood: the Duke's image, made known through the work of writers, historians and painters, will remain enshrined. He has become one of those "terrestrial gods" whose actions and virtues are immortalized on the walls of the rooms:

"Ama questo principe e stima assai li virtuosi in tutte le sorta di professioni, e si diletta molto d'ogni variet  di studi, e molto si compiace della scultura e della pittura, e fa in l'una e l'altra lavorare di continuo uomini eccellentissimi per far tante cose rare e degne de' suoi tempi... Si diletta molto di gioje, di statue, di medaglie antiche, ed ha tante di queste antichita' che e' uno stupore, e di tutte queste cose fa grandissima professione, e spende assai e ne lascerà memoria eterna; e l'istoria de' suoi tempi fa scrivere in lingua latina e toscana, e fa fare i commentari della sua vita in l'una e l'altra lingua da uomini eccellenti pagati per questo; di modo che con la pittura, con la scultura, con le impronte e con le sempiternie carte si fara' dopo morte eterno e glorioso essendo stato in vita felicissimo e fortunato; e il Signor Iddio lo

vorra' condurre al fine con la medesima felicità', avendo, come si dice, questo principe la medesima costellazione con Ottaviano Augusto e con Carlo V Imperatore." 34

In the "stanze del Cardinale" and in the "stanze delli elementi" the paintings illustrate a sophisticated message reserved for an élite - the same political élite familiar with the works of Cosimo's historians. The collaboration between Duke Cosimo, Vasari and Cosimo Bartoli during the planning of the programme, and the sources used by Vasari for the writing of the Ragionamenti, point to the importance of the level of the message conveyed both by the decoration and by the written text. This is not an ephemeral apparato, destined to impress citizens and visitors for a few weeks, and to be taken down once its role as background scenery is concluded. And the Ragionamenti are not a slim descrizione, a "journalistic" publication compiled to explain symbolism, and to spread the news of the celebrations, although, as will be seen, the text has some relationship with that genre.

The implications of the different functions of the Ragionamenti will be discussed in Chapter Nine of this thesis. In the context of an examination of the shifts in the use and function of the two apartments, however, it is necessary to stress how, from the late 1550's to the end of the century, the message of the decorations, with its

emphasis on the history of the Medici and their destiny, and on the ducal Magnificenzia, was broadened to reach a larger audience.

After 1588, while Ferdinando was beginning to establish his own character as a ruler, it would also become possible to teach the lesson that Soranzo had seen on the walls of the apartments - emphasized by the clever elaborations and by the molto doppia orditura - at a distance, through the printed words of the Ragionamenti.

NOTES

1. The following is a short bibliography on Palazzo Vecchio:

- M. Rastrelli, Illustrazione istorica del Palazzo della Signoria detto in oggi Palazzo Vecchio, Florence, 1792.
- G. Gargani, Dell'antico palazzo della Signoria Fiorentina, Florence, 1872.
- A. Gotti, Storia del Palazzo Vecchio in Firenze, Florence, 1889.
- C. Conti, La prima reggia di Cosimo I de' Medici, Florence, 1893.
- A. Lensi, Palazzo Vecchio, Florence, 1911.
reprinted Rome, 1929.
- G. Sinibaldi, Il Palazzo Vecchio, Bergamo, 1950.
- U. Baldini, Palazzo Vecchio e i quartieri monumentali, Florence, 1950.
- L. Berti and P. Aranguerini, Palazzo Vecchio, Florence, 1966.
- G. Lensi Orlandi, Il Palazzo Vecchio di Firenze, Florence, 1977.
- E. Allegri and A. Cecchi, Il Palazzo Vecchio e i Medici. Guida Storica, Florence, 1981.

For the inventories see also G. Cantini and M. Fileti (eds.) I primi inventari medicei di Palazzo Vecchio 1553-1587. Guida alla consultazione del materiale memorizzato dal Centro di Elaborazione Automatica di Dati e Documenti Storici e Artistici, Pisa, 1979.

Conti, La prima reggia, (p. 257), briefly indicates that both apartments were used by important guests.

Lensi Orlandi, Il Palazzo Vecchio, (p. 162), describes the apartments and follows the development of the decoration through the correspondence between Vasari, Bartoli and Duke Cosimo, but does not explore the problem of the function of the rooms, concluding that "Cosimo non abito" mai nelle sale del quartiere degli Elementi o in quelle del quartiere di Leone X che ebbero per lui solo funzioni di rappresentanza."

Allegri and Cecchi, using the 1587 inventory, list most of the furnishings of the rooms and describe the decoration, but do not explore the question of function. This question has in fact been generally ignored by scholars who have discussed the propaganda function of the decoration of the palace, e.g. K.W. Forster in "Metaphors of Rule," *passim*.

For the type of furnishing, see catalogue entries in Palazzo Vecchio, committenza e collezionismo medicei. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980, section on "Mobili" by M. Trionfi Honorati, pp. 205-214.

2. Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, (ed. E. Alberi), Florence, 1858 (hereafter cited as Alberi), Vol. II, p. 374, "Relazione dallo Stato di Firenze di Andrea Gussoni Tornatone Ambasciatore nel 1576". (Magl. Ms XXX cod. 157)

Gussoni introduces this important piece of evidence in a discussion on the role of Francesco's building patronage which, he writes, established his place in the Medicean tradition:

"Quanto ai palazzi, poi, imitando questo principe i costumi de' suoi maggiori, i quali della privata fortuna vollero con animo regio preparare l'abitazione ai principi che dovevano uscire dal loro sangue, mostra anche esso la medesima dilettaione, fabbricando in molti luoghi, ed al palazzo di piazza, ove abita, fa una giunta di piu' di cinquanta stanze, con una sala per rappresentare commedie, il pavimento della quale sara' piu' alto da un lato, che da un altro, acciocche' non sia impedita la veduta a quelli che sono dietro.... Lavorasi di piu' intorno a quello nobilissimo de' Pitti, il quale, per la grandezza della macchina, per la nobilta' dell'architettura, e dell'ornamento, e per la vaghezza dei giardini, fontane, statue ed altro, come non cederà punto a qualsivoglia d'Italia, così eccederà molti di grandissimi re oltramontani.... Oltre questo ne fabbrica il granduca un altro in un luogo sito e silvestre, chiamato Pratolino, e disegna ornarlo con molte logge e sale, che al modo di quello di Tivoli getteranno acqua: della forma di esso si gloria di essere stato l'inventore ed invero ha molto del grande."

3. Alberi, Vol II, (p. 38), "Relazione di Firenze del Clarissimo M. Lorenzo Priuli Ritornatone Ambasciatore l'anno 1566." (Rinucciniano, Cod. 273.)
4. It has been necessary to examine in detail the inventories of the Guardaroba in A.S.F., since Allegri and Cecchi only report the 1587 inventory as a representative indication of the furnishings of the two apartments. This has lead to a number of important omissions, the most serious of which is the lack of information on the contents of Cosimo's collection housed in the Scrittoio di Calliope, for

a description of which Allegri and Cecchi follow Vasari's Ragionamenti. (see Allegri and Cecchi, p. 82.)

The following are the inventories of the two apartments, in chronological order:

1553-1560.

A. S. F. G 45 Inventario della Guardaroba del Duca fatto per ordine di M. Antonio del Nobili Depositario Generale.

fol. 34 r 6 panni d'arazzo della storia di Cerere e proserpina

fol. 34 v 1 sopraporta e un soprafinestra e sopradetti pezzi 8 d'arazzeria della storia di cerere et proserpina sono nuovi et armati et fatti in Firenze d'ordine di Tanai de Medici. et per parare la prima camera delle stanze nuove.
7 panni d'arazzo storie della dea cibeles.

fol. 35 r 3 sopraporta e sopradetti pezzi 10 d'arazzeria della storia della dea cibeles sono tutti nuovi e a panni sette sono armati, e le tre sopraporte no sono armate et sono fatti tutti per ordine di Tanai de Medici, et sono per parare la camera seconda del estanze nuove.
Dua portiere con imprese di S. E.
un panno d'arazzo dipintovi tutta la Toscana.
un panno dellastorie d'ercole
un panno dell estorie d'ercole
e sopradetti 5 panni son tutti armati e nuovi e lavorati in firenze per ordine di Tanai de medici e sono della detta impresa d'ercole et servono per parare la camera a canto al terrazzo insulla cantonata, verso la piazza del grano.
Un panno d'arazzo dell'istorie di Saturno
Un panno simile.
e sopradetti due panni della storia di Saturno sono nuovi et lavorati in Firenze per ordine di Tanai de Medici armati come edetto et sono per il terrazzo di su la cantonata della piazza del grano.
un panno d'arazzo con la storia del nascimento di Giove.
quattro panni
e sopradetti cinque panni della storia del nascimento di Giove sono tutti nuovi

et armati et fatti in Firenze per ordine
di Tanai de Medici et servono per parare
la 3a camera delle stanze nuove.
sei sopraporte e sono per e 3 paramenti
delle camere che di sopra si dice et
tutte con imprese di S. E. S.

1555 - 1558

A. S. F. G 34 Giornale di Guardaroba

fol. 18 r 16 Agosto 1555 vi quadri di braccia in
circa l'uno homino l'altro euripide
senz'ornamento posto M. Giorgio pittor
alle stanze nuove.

fol. 141 r 18 Maggio 1556

Una seggetta di velluto
gialla nuova consegnata come sopra a
giulio ragazzo di camera per detto
servizio di S. eccellenza nelle stanze
nuove porto' detto un tappeto de nuovi
piccolo dato nelle medesime stanze porto' el
Lasca.

fol. 98 r 8 Luglio 1557

Da M. Tanai de Medici provedditor alle
tappezzerie di S. E. si riceve' questi
panni
uno panno d'arazzo dove Cerere parla con
Giove tagliato per sopra porta
uno panno simile dove proserpina ritrova
la cinta
uno panno simile dove Caronte va (...)
proserpina
uno panno dove cerere cerca tritolemo
Dio delle bianche
uno panno del hystoria di marsia

fol. 116 v 23 gennaio 1557/58

Da M. Tanai de Medici provveditore alle
tappezzerie di S. E. si riceve queste
arazzerie tessute a fiorenza e cioe'
un panno del hystoria di proserpina dove
cerere incende tritolemo
un panno simile dove giove mostra la
strada a proserpina
un pannello per sopra porta simile
un pannello per sopra finestra simile
un panno dell hystoria della dea cibeles
detta la dea pomona
un panno simile del autunno

fol. 117 r uno panno simile del Dio de termini
uno panno simile del dio della natura

uno panno simile del dio delle selve
 uno panno simile della prodentia
 uno panno simile de (....)
 una carpita grossa fatta a rabeschi da
 fattorini
 una carpita simile

fol. 168 r 30 ottobre 1558

Nota di piu' panni d'arazzi venuti per
 mani di Tanai de Medici provveditore del
 arazzeria di S.E. in fiorenza.
 uno panno del convito di giove 5 $\frac{7}{8}$ x 7 $\frac{1}{2}$
 uno panno simile con un fregio in mezzo
 della pioggia alto 5 $\frac{7}{8}$ x 7 $\frac{1}{5}$
 un panno simile di giove et neptuno et
 fermi l'acqua also 5 $\frac{7}{8}$ x 7 $\frac{7}{8}$
 uno panno simile di giove converso in
 tauro 5 $\frac{7}{8}$ x 7
 uno panno simile con l'aquila di
 ganimede 5 $\frac{7}{8}$ x 2 $\frac{3}{7}$
 uno pannetto per sopraporta con l'arme
 uno pannetto per sopraporta con
 capricorno
 uno pannetto simile con la testuggine
 uno panno simile dove hercole ammazza
 el porco
 uno panno simile delle colonne
 uno pannetto con l' arme

fol. 168 v addi X di gennaio

uno panno dove hercole porta el mondo
 alto
 uno panno del occasione de centauri
 uno panno di giove converso in aquila
 dua pannetti con capricorno
 dua pannetti simile con la testuggine
 uno pannetto simile co l'arme

fol. 170 v vi toppe grandi todeschi con lor chiave
 consegnate a francesco di S. Jac. disse
 l'una alla sacrestia di S.to Lorenzo
 l'altra per le stanze nuove porto et
 tassello.

1553 - 1560

A. S. F. g 29 Libro di consegne tenuto da Mariotto
 Cecchi Guardaroba

fol. 45 v 1554 addi 16 di novembre

un modello di legno del Elba
 otto tele con lor cornice delle guerre
 del Duca di Sassonia
 uno ritratto del nano in tela
 Dua poeti greci in asse

consegnato tutto a S. E. za nelle stanze nuove
 porto' M. Giorgio pittore et figliolo del Tasso in tutto 12.

fol. 47 r MDLVI addi 3 di luglio
 uno ritratto di n. Donna grande di mano d'Andrea del Sarto con ornamento dorato messe nelle camere nuove.

1559 - 1560

A. S. F. G 35 Ricordanze di Guardaroba

fol. 13 v 13 giugno 1559
 Ricordo come questo di S.E. per acconciar e suo scriptoio alle stanze nuove hebbe del armario del anticaglie di guardaroba tutte le figure antiche e moderne tutti e torsi animali e cose antiche e moderne e di metalli si trovorno in detto armario. E di qui volle S.E. tutte le infrascritte cose per detto scrittoio, cioè.
 Minerva di marmo antica di b. 12/3
 testa con l'imbusto di un putto antico
 Nostra donna di ½ rilievo di Donatello di b. ¾
 Nostra donna simile del Vinci
 Torso di uno putto antico di b ¾
 Torsetto di uno putto antico di b ¾
 Dua ceseri di ½ rilievo di marmo antico di b 1/4
 uno dito di marmo di una mano antica
 una testina staccata dal pulpito di pisa
 una mano di un putto antica
 una candela d'alabastro antica
 uno satiro di marmo antico alto b 1 ½
 uno vaso di mistio senza pie' al antica
 in cassa di cuoio
 uno termino di marmo in mantello di 1/4

fol. 14 r otto teste di varii animali grande come nocciuole di varie pietre e gioie di mano di benvenuto cellini in scatolino coperto di cuoio
 una testina di donna di christallo orientale
 uno quadro di minio di cristo in chroce di mano di Don Giulio con ornamento di noce a uso di spera di b. ¾
 uno quadro di b. 2 con la passione di cristo di mano con cortina di seta verde
 quindici ritratti di ¾ tutti della casa de Medici di mano del Bronzino in

ornamento di noce a uso di spera.
 una testina piccola antica di marmo di
 uno apollino di b. 1/6
 una pietra piccola (.....) alle teste da
 portare al collo
 uno involto di uno privilegio scritto sul
 papiro o legge antica in scorza d'albero

fol. 28 v 6 luglio 1559
 uno ritratto di una Pieta' di mano del
 Grillandaio dal disegno di Michelangelo
 finito questo di dipingere e fattavi fare
 ornamento di noce a uso di spera si
 consegno a S.E. per tenere nel suo
 scriptoio porto Montalvo.

5. See G 34, fol. 18 r, 16th August 1555, and G 29, fol. 45 v, 16th November 1554.
 For the portrait of the dwarf Morgante, by Bronzino, see Vasari-Milanesi VII, p. 601, and Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, pp. 273-4.
6. See G 29, fol. 47r, 3rd July 1556.
7. See G 35, fol. 13 v, 13th June 1559.
8. Vasari-Milanesi VIII, pp. 58-9.
9. Vasari-Milanesi VII, p. 566. See also Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, p. 195.
10. Vasari-Milanesi VII, p. 603: "...alcuni quadretti piccoli... sono per ordine dietro alla porta d'uno studiolo che il Vasari ha fatto fare nell'appartamento delle stanze nuove nel palazzo Ducale." See also Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, p. 197.
11. 1570
 A.S.F. G 73 Inventario del Guardaroba in occasione delle consegne fatte al cavalier Giovanni Gori successore al defunto Messer Cesare dell'Amica

 (end of March 1570)
 fol. 74 r Nelle stanze abaso di Pinte dove sta Mons. Illmo.
 nella prima camera che sciende di guardaroba
 uno legniame da letto da gucia di nocie con suo piano e vasi
 uno cortinaggio di (....) con sopra cielo et cinque cortine tornaletto e coperta

del medesimo
 una coperta di lana rossa da letto
 una coperta di taffeta' nero imbottita e
 di sotto di tela
 tre materassi di lana bianchi
 uno capezzale di lana bianco
 uno paio dalari con balaustre dotone
 senza fornimento
 una seggetta di velluto rosso vecchia
 bene
 uno tavolino d'albero

Nella seconda stanza e camera
 uno legniame da letto di gucia di noce
 con suo piano e vasi
 uno cortinaggio di teletta d'argento con
 operato in velluto verde con sopra cielo
 e sue cortine tornaletto
 una coperta di lana rossa
 tre materassi di lana bianca ("nuova"
 deleted)
 uno capezzale di lana bianco
 uno paio dalari con balaustra dotone
 senza fornimento
 uno tavolino d'albero

Nella terza camera che segue
 uno legniame da letto di gucia di noce
 con suo piano e vasi
 uno cortinaggio di drappo e ariciato a
 nodi in seta pagonazzo e verde. con sopra
 cielo e quatro cortine tornaletto e
 coperta.
 tre materassi di lana bianca
 uno capezzale di lana bianca
 uno paio dalari con balaustra dotone
 senza fornimento
 uno tavolino d'albero

Nella quarta camera che segue
 uno legniame da letto di noce da gucia
 con suo piano e vasi
 uno cortinaggio di dobrato d'argento
 in seta turchina e raso turchino con
 sopra cielo e cinque cortine e tornaletto
 una coperta di lana bianca
 una coperta levantina rossa sotto di tela
 verde anzi rossa
 tre materassi di lana bianca
 uno studiolo overo scrittoio grande con
 piu' figure di bronzo
 una seggieta di raso verde vecchia bene
 un tavolino d'albero

fol. 76 r In Camera di Cierere dello appartamento
dipinto di sopra
uno legniame di letto di nocie con suo
piano e vasi
una seggiotta di velluto rosso
uno tavolino d'albero

Nella camera di Cilabel
uno legniame di nocie da gucia con suo
piano
tre materassi di lana bianca
uno capezale di lana bianca
uno paio di lari con balaustra dotone
senza fornimento

Nella camera di Giove
uno otangolo debano comeso davorio
una seggiotta di velluto rosso vecchia
una nostra donna con ornamento dorato

Nella camera dercole
uno legniame di nocie da gucia con suo
piano e vasi
tre materassi di lana bianca
uno capezzale di lana bianca
una seggetta di raso rosso vecchio
uno paio dalari con pale dotone
uno tavolino dalbero
uno paio dalari con pale dotone nel
camerino di detta camera

Sul terazo di Saturno
Dua teste di marmo in su vaso di marmo
e manichi di bronzo

fol. 76 v Nella sala degli elementi di detto
appartamento
una tavola dabeto con sua trespoli
un tappeto di b. 7 in circa per detto
tavolo
un paio dalari con palle dottone

1574

A. S. F. G 87 Inventario della Guardaroba che dalla
consegna di G. Batta da Cerreto passa a quella del
Cav. Gori

fol. 75 r Robe nelle stanze nuove dove sta la S.ra
Dna. Leonora

Addi 20 di Giugno 1574

Seggiola di noce intarsiata guarnita di
velluto rosso con dua stanghe da farsi

portare in detta seggiola n. uno
 Tappeto d'arazzo di b. otto circa
 Cassa da portarci paramenti n. una
 tavola d'albero n. una di b. sei circa
 Materassi di lana n. uno coperto di
 traliccio
 Capezzali n. uno simile
 Coltrone di tela gialla et azzurra pieno
 di bambagia
 Lenzuola n. uno di panno di lino cattivo
 Pezi d'asse n. tre per detto letto
 Tappeto n. uno di b. sei circa
 Tavola di n. una d'albero in b. 5 in
 circa
 Teste di marmo n. dua messi sopra una
 base di marmo grandi con dua in fissi di
 bronzo
 Alari di ferro n.p. uno con balaustri
 d'ottone
 Pannetti d'arazzo n. dua ed Arme del Duca
 Alex. o
 Padiglione d'ermisino rosso, con
 cappellotto tornaletto
 Coperta di taffeta' rosso n. una da letto
 alla levantina
 Tavolinij d'albero n. due con suoi pie di
 confetti
 Quadro n. uno d'una nostra donna con
 cornicie messa d'oro
 Ottangolo d'ebano et d'avorio n. uno con
 sua piedi simili.
 Seggiole di noce basso, guarnita di
 velluto rosso
 Alari alla milanese con balaustri p. a
 uno
 Materassi di lana n.o sei di tralissio
 Capezzali n. dua di lana
 Legnami per cuccia di noce da letto di
 n. una e suo piano d'albero
 Tappeto n. uno piccolo di b. tre in circa
 Materassi di lana n. quattro coperti di
 traliccio
 Capezali m. dua di lana ditta
 Coperta di lana rossa n. una
 Coperta da letto di taffeta' rosso n. uno
 Carriuola da albero con suoi regoli n. uno
 Materassi di lana coperti di traliccio n.
 dua per ditto

fol. 75 v Seguitano Robe nelle stanze di Dog.
 Leonora
 Coltrone bianco n. uno di bambagia
 Lenzuola di panno lino n. dua per detto

Quadro di n. uno dentrovi uno S. Giovanni
 che battezza Christo in tela
 Quadro n. uno del S. Virginio Orsini
 Tavola dalbero n. una di b. cinque in
 circa senza trespoli
 Materassi n. dua di lana per servitio di
 M. Maria Minerbetti
 Panchetti d'albero da letto et loro piano
 paia n. sei
 Materassi di lana coperti di traliccio n.
 dieci
 Materassi di caprechio n. dua coperti di
 tela
 Capezali di lana n. sei et uno di piuma
 Pagliericci n. sei
 Coltroni bianchi n. cinque di bambagia
 Coltrone n. uno bianco ditto di bambagia

Nelle stanze del Cardinale
 Chimera n. una di metallo in su una base
 di pietra in sulla scala di papa Leone

Robe nelle stanze nuove dove habita il
 Cardinale
 Quadro n. uno dentrovi ritratto la rotta
 delle Chiane in tavola, et ornamento di
 noce di b. tre $\frac{1}{2}$ in circa
 Quadro di n. uno di Carta in sulla tela,
 con ornamento dorato vecchio ritrattovi
 una isola
 Quadro di n. uno in tela dipintovi dua
 lioni et lioncini di b. tre in circa
 Quadro di n. uno dipintovi la nuntiata et
 il nostro Signore con ornamento dorato
 Cassa di legname dipinta vecchia n. una
 Tavola di albero n. una di b. sei in circa
 ed i suoi trespoli cattiva

1587 (This is the inventory used by Allegri and
 Cecchi, and it is the most detailed, with the
 contents of the two apartments listed under the
 name of each room.)

A. S. F. G 126

fol. 84 v Nella prima stanza degli elementi accanto
 alla chiocciola.

Un paramento di damasco giallo col fregio
 da capo di velluto bianco et turchino di
 una larghezza in tutto n. trentotto teli
 di damasco et n. trentuno telo di fregio
 velluto bianco et turchino di mezza
 larghezza fra un telo et l'altro del
 damasco alti b. sei $\frac{1}{2}$ in pezzi nove
 soppanato di tela gialla

Una cuccia di noce et sua colonne tocche
d'oro et sua ferramenti et piano
Un cortinaggio di seta floscia di piu'
colori et oro lavorata sul canovaccio et
suo cielo pendenti cortine tornaletto et
coperta in tutto in nove pezzi soppannati
di taffetta rosso et frange di seta canuta
et oro

Una coperta di teliglia di Napoli d'oro
soppannata di tela imbottita bianca
Un coltrone di rovescio rosso imbottito
Quattro materasse di lana coperti di tela
di Roano

fol. 85 r

Una carriola d'albero col suo piano
Dua materasse da famiglia
Una coperta di lana bianca
Un paio di lenzuola da famiglia
Un capezzale di lana coperto di tela di
roano
Una seggiola di noce coperta di velluto
giallo
Un tavolino d'albero et suo telaio
Un panno per detto tavolino di velluto
verde et frangie seta d'oro
Dua seggiotti coperte di drappo et sua
cantarii di rame

Nella 2a stanza delli Elementi

Un paramento di velluto rosso e tela
d'oro et riccio alto b. sei $\frac{1}{2}$ di teli
n. ventuno di velluto et n. venti di
teletta di tutta larghezza de quali
teli dissono havere aggiunto due teli di
teletta et uno di velluto il fedino per
accomodarlo con frangie atorno di seta e
oro, con tre sopra porti alti b. dua $\frac{1}{2}$
che sono di tre teli per ciascuno per
tutto teli nove che n. cinque di teletta
et quattro di velluto et dua sopra
finestre di quattro teli l'uno alti b.
uno $\frac{1}{2}$ tutto foderato di tela gialla.
Una cuccia di noce tocca d'oro con suo
piano et fornimento
Un cortinaggio di teletta gialla et rossa
con riccio son suo cielo pendenti cortine
et tornaletto in tutto otto pezzi
soppannati di taffetta rosso con un fregio
di velluto verde et tocca d'argento
ricamata con verghe di seta turchina et
oro et frangie di seta verde e oro
Quattro materasse di lana dua coperte di
cononiglia et due di tela di roano
Una coperta di taffetta rosso imbottita

sotto e sopra
 Un coltrone di rovescio rosso
 Un capezzale di lana coperto di tela di
 roano
 Una carriola d'albero col suo piano
 Dua materasse di lana coperte di tela di
 roano
 Un capezzale simile
 Una coperta di lana bianca

fol. 85 v

segue la stanza di la
 Un paio di lenzuola da famiglia
 Dua portiere di velluto rosso di tre teli
 l'una foderate di tela rosso che dua col
 passamano d'oro et l'altra no con frangie
 atorno
 Un tavolino di noce con suo telaio simile
 Un panno da tavolino di velluto rosso di
 tre teli con frangie di seta d'oro
 foderato di tela rossa
 Un paio d'arali di ferro et una paletta et
 molle con balaustri d'ottone

Nella 3a stanza delli elementi

Un paramento di velluto paonazzo et tela
 d'argento con riccio alto b. sei $\frac{1}{2}$ di teli
 di velluto n. ventuno e di teletta n.
 diciannove in tutto n. quaranta con tre
 soprapporte di tre teli l'uno che cinque
 di teletta et quattro di velluto alti b.
 dua $\frac{3}{4}$ foderati di tela gialla con frangie
 atorno di seta paonazza et oro.
 Un pezzo di dossello del medesimo di
 quattro teli dua di teletta et dua di
 velluto alti b. sei $\frac{1}{2}$
 Una cuccia di noce col suo piano et
 ferramenti
 Un cortinaggio di teletta in seta paonazza
 et teletta d'oro arricciata col suo cielo
 pendente cortine coperta di tornaletto in
 tutto pezzi otto con sua frangia di seta
 rossa et oro soppanato di taffetta rosso
 Quattro materasse di lana coperte di tela
 di Roano
 Un capezzale simile
 Una coperta di taffetta doro imbottita
 alla levantina soppanata di tela
 Una coperta di lana bianca
 Una carriola d'albero con suo piano
 Dua materasse di lana coperte di
 traliccio
 Un capezzale simile
 Una coperta di lana bianca
 Un paio di lenzuola da famiglia

Una segietta coperta di drappo
 Una portiera d'arazzo con Arme de Medici
 et Austria soppannata di tela

fol. 86 r

Seguono le stanze delli elementi et
 stanzette contigue.
 Un paramento di velluto rosso et teletta
 gialla alto b. sei di n. diciannove teli
 di velluto et n. venti di teletta con
 frangie d'oro et seta rossa con due
 sopraporta di teli tre l'uno tre di
 teletta et tre di velluto alti b. dua ½
 Una cuccia di nasso col suo piano di
 regoli et ferramenti
 Un cortinaggio di velluto rosso et tela
 d'oro col riccio col suo cielo pendenti
 cortine coperta et tornaletto in tutto
 pezzi otto con frangie di seta rossa et
 oro foderata di taffetta rosso
 Quattro materasse di lana coperte di tela
 di Roano
 Un capezzale simile
 Una coperta di lana bianca
 Un paio di lenzuola da famiglia
 Un tavolino d'albero col suo telaio
 Nove guanciali da testa di lana senza
 federe line
 Due lenzuola line sottile
 Una portiera d'Arazzo con Arme de Medici
 et Austria foderata di tela
 Dua pezzi di scale di legno a piolo
 Una tavola di noce da ripiegare col suo
 telaio
 Undici sgabelli dipinti con arme
 Un panno da tavola di velluto turchino
 lungo b. nove largo quattro teli
 soppannato di tela con frangie di seta
 Dua portiere di velluto rosso foderati di
 tela rossa con nastro d'oro et seta con
 frangia di seta e oro atorno
 Un paio di Arali di ferro con balaustri
 d'ottone
 N. sette seggiole di noce coperte di
 drappo di piu' sorti
 Uno ottangolo d'ebano scriziato d'avorio
 col suo piede simile
 Cinque federe line da guanciaie

fol. 86 v

segue stanza di la
 Due paia di lenzuola line sottile

Appresso argenti venuti di bottiglieria
 Dua taze da salva d'argento dorato lisce
 pesono cinque et undici che a una vi era

nel mezzo arme con grifone
 Un vaso d'argento dorato col pie' alto
 alabaustro nel mezzo tramezzi da tenere
 neve, vino et acqua et quattro maschere
 nel corpo a vite con suo coperchio peso lb
 quindici
 Un tondo d'argento liscio che va sotto al
 vaso della neve per tavola peso lb quattro
 e tre
 Dua fiaschette d'argento con loro catena
 truacciolo avite con dua maschere pesono
 lb sei l'una
 Tre bicchieri a navicella d'argento dorato
 con dua manichi a cartucci lisci senza pie
 pesono dieci piu' custodie
 Dua bicchieri d'argento dorato tondi senza
 pie' che uno piu' piccolo pesono lb 2 e
 diciotto
 Una bottiglia d'argento liscia con sua
 catena et truacciolo peso lb sette e
 quattro
 Una tazza d'oro massiccio liscia con pie'
 basso peso lb tre e una $\frac{1}{2}$
 Quattro tazze d'argento dorato lisce con
 pie' basse da salve pesono lb dieci e otto
 Undici bicchieri d'argento dorato col pie'
 basso pesono lb cinque danari sedici
 Sette candellieri d'argento semplici che
 uno rotto pesono lb diciannove e sei
 Sei fiaschi d'argento lisce con loro
 catene et dua maschere che tengono dette
 catene con loro turaccioli avite pesono
 lb trentanove
 Dua fiaschette piccole d'argento lisce
 con lor catene et maschere et turaccioli
 avite peson lb cinque e otto
 Una fiaschetta d'argento tocca d'oro con
 piede cesellato sua catena maschere
 turacciolo avite peso lb quattro e sei
 Una fiasca quadra d'argento liscia con
 arme d'Austria con suo coperchio avite
 peso lb quattro e quattro denari dodici
 Una secchiolina d'argento con aovatini in
 corpo con manico et campanello peso lb
 una e nove danari dodici

fol. 87 r

Segue li argenti di la
 sei danari diciotto di piu' pezzi di
 catene d'argento da fiaschi

Mercordi Addi trenta di dicembre
 Uno quadro grande in asse con ornamento di
 noce entrovi papa Clemente ippolito et
 aless. o de Medici.

N. otto salviette
 Uno quadretto di misura in tela con
 ornamento entrovi il Duca di Baviera
 Otto lenzuola line da famiglia
 Quattordici lenzuola da gentiluomini
 Quindici federe
 Uno sciugatoio
 Una tovaglia da altare

fol. 92 v

Nelle stanze del Cardinale. Nella Sala
 di papa Clemente
 Un paio di casse da campo coperte di
 cuoio rosso
 Tre materasse di lana coperte di tela di
 roano
 Un capezale simile
 Un guanciaie di piuma
 Una coperta di lana bianca
 Una coperta di taffetta vergata imbottita
 soppannata di tela
 Due casse d'albero da paramenti

nella Camera del s. Giovanni de Medici
 Un paramento d'arazzo in pezzi cinque
 della storia del S. Giovanni
 Una cuccia di noce con suo piano et
 ferramenti
 Un cortinaggio di teletta ad opera in seta
 verde et in seta rossa con frangie d'oro
 et seta verde e cielo pendenti cortine
 coperta et tornaletto per otto pezzi
 Tre materasse coperte di tela di roano
 Una coperta di lana bianca
 Una coperta di toriglia di Milano a
 scacchi soppannata di tela bianca
 Un capezzale
 Dua guanciali di lana
 Una carriuola d'albero
 Dua materasse da famiglia
 Un capezzale
 Una coperta di tela bianca
 Un paio di casse da campo entrovi tre
 materasse di lana coperti di tela di roano
 Un capezzale simile
 Dua guanciali
 Una coperta di taffetta giallo imbottita
 Un tavolino d'albero col suo telaio
 Un panno da tavolino di damasco turchino
 con fregio di teletta atorno
 Tre seggiole di noce coperte di drappo
 Due seggiette coperte di drappo e lor
 cantari di rame

fol. 93 r

segue la detta stanza

Un tavolino d'albero col suo telaio
 Un panno da tavolino di velluto verde con
 frangie atorno foderato di tela
 Una seggiotta coperta di velluto rosso
 Dua sgabelli con arme

Nella stanza del Duca Cosimo

Un paramento d'arazzo con storie delle
 guerre di Siena in sei pezzi
 Una portiera di velluto rosso con frangie
 d'oro et seta rossa
 Una cuccia di noce col suo piano et
 ferramenta
 Un cortinaggio di panno rosso con un
 nastro di seta d'oro sulle costure et
 frangie simile e cielo pendenti cortine
 coperta et tornaletto in nove pezzi
 Quattro materasse di lana coperti di tela
 di roano
 Un capezzale simile
 Dua guanciali
 Una coperta di lana rossa
 Una coperta di taffetta bianco imbottita
 sotto e sopra
 Un tavolino d'albero con sua piedi
 Un panno da tavolino di velluto rosso con
 frangie
 Un panno da tavola di velluto verde con un
 fregio di velluto paonazzo e giallo
 intorno con frangie verdi e oro lungo b.
 nove ½ largo b. quattro
 Un paio di arali con fusto d'ottone gli
 manca due palle
 Un paio di molle
 Tre seggiole di noce coperte di drappo
 Nove sgabelli dipinti con Arme
 Uno sgabellone di noce alto
 Una seggiotta coperta di velluto rosso
 Una carriola d'albero con suo piano
 Dua materasse da famiglia
 Un capezzale simile
 Una coperta di lana

Nella camera di Lorenzo Vecchio

Un paramento d'arazzo della istoria di
 Lorenzo Vecchio in pezzi sette
 Una cuccia di noce col suo piano et
 ferramenti
 Un cortinaggio di teletta con pelo nero
 fondo verde et paonazzo con un fregio di
 arricciato d'oro tra un telo e l'altro
 cielo pendenti cortine et tornaletto in
 pezzi sei con frangie di seta e oro

fol. 93 v

Quattro materasse di lana coperte di tela
 di roano
 Un capezzale simile
 Dua guanciali
 Una coperta di panno rosso
 Una coperta di taffetta turchino sotto e
 sopra
 Un tapeto intorno al letto
 Un paio di arali col fusto d'ottone molle
 et paletta
 Una seggiotta coperta di giallo
 Quattro segiole di drappo
 Un tavolino di noce col pie' di noce
 Un panno da tavolino di velluto rosso con
 frangie
 Una portiera di velluto rosso con frangie
 atorno soppannato di tela
 N. sei lenzuola di panno sottile
 N. dua lenzuola simili
 N. quattro lenzuola da famiglia
 N. quattro lenzuola di renza
 N. quattro lenzuola di panno sottile
 N. dua lenzuola sottile
 N. dua lenzuola da famiglia
 N. diciannove federe line da guanciali
 che quattro di renza.

Venerdi addi p. di Gennaio 1587/88
 Nella Camera di Cosimo Vecchio
 Un paramento d'arazzo della storia di
 Cosimo Vecchio alto b. otto in cinque
 pezzi
 Una cuccia di noce strabocca con suo piano
 cupola et ferramenti et panni
 Un materasso di lana coperto di tela di
 roano
 Un capezzale simile
 Due guanciali da testa
 Due federe per detti guanciali
 Una coperta di taffetta rosso imbottita
 sotto e sopra
 Un coltrone di rivescio imbottito
 Dua lenzuola sottile

fol. 94 r

segue la stanza di la
 Un cortinaggio di tele d'oro filato a
 scacchi rosso con guarnitioni d'argento e
 seta su le costure con sua cupola
 pendenti cortine coperta et tornaletto in
 tutto n. cinque pezzi con frangie di seta
 rossa et argento
 Una carriola d'albero et suo piano
 Dua materasse da famiglia
 Un capezzale

Una coperta di lana
 Dua lenzuola da famiglia
 Un tavolino d'albero con sua piedi
 Un panno di velluto rosso per detto
 foderato di tela con frangie di seta di
 tre teli
 Un paio di arali col fusto d'ottone
 Un paio di molle e una paletta con
 balaustri d'ottone
 Quattro seggiole di noce coperti di drappo
 di piu' sorti
 Uno scaldaletto di rame col suo manico

1596

- A. S. F. g 190 Inventario generale della Guardaroba per
 la consegna fattane al Cav. Vincenzo
 Guigni
- fol. 68 r Addi Ottobre nelle stanze nuove del
 Papa X
- fol. 94 v Quadro grande in tavola e in pittura
 d'una Venere a diacere con un Cupido con
 una cornicione
 N. 2 quadri intavola di pittura entrovi
 il Sig. Ill. Giovanni de Medici et nell'
 altro papa Clemente VII con il cav.
 Ippolito et il D. Alex.
 N. 1 quadro simile entrovi il ritratto del
 D. Alfonso da Este con ornamento tutto
 dorato et li dua quadri a sopra anno
 l'ornamento di nocie intagliata.

12. A. S. F. G 73 fol. 74.
Ferdinand became Cardinal on 6th January, 1563.
13. A. S. F. G 73 fol. 76 r.
14. See Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, p. 208, n. 388.
15. A. S. F. G 48 fol. 131 v; G 72 fol. 96 r and G 65 fol. 113 r.
See also Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, p. 69, and G. Gaeta Bertela' "Fortune e sfortune degli arazzi medicei" in Le Arti del Principato Mediceo 1537-1610, Florence, 1980, pp. 117-40.
16. A. S. F. G 87 fol. 75 r and v.
17. Settimanni, A. S. F. Ms 187 (129, Vol. IV), fol. 81 v.
Leonora had married Pietro de' Medici in 1571. She died at Cafaggiolo on 11th July 1576, strangled by her husband. Bernardino di Antonio Antinori was strangled in the Stinche prison.
18. A. S. F. G 87 fol. 75 v.
19. These two portiere could be identified as the two tapestries exhibited in Palazzo Vecchio in 1980 and discussed by A. Frezza (Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, p. 103). Frezza dates the two portiere from the second decade of the 17th Century, and states that there is no documentary evidence that other similar tapestries were woven during the reign of Cosimo, nor during the life of Giovanna d'Austria. The 1587 inventory, however, seems to indicate that these two portiere were in fact executed before Giovanna's death in 1578.
20. For these tapestries, see Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, pp. 80-4.
The payments for the cartoons were made between 1571 and 1574.
21. B. Baldini, Vita di Cosimo Medici primo granduca di Toscana, Florence, 1578, p. 79.
22. See Lapini, Diario Fiorentino, pp. 165 ff.
See also Settimanni, A. S. F. Ms 187 (129, Vol. IV, fol. 14 r ff.; 130 fol. 36 r ff.; 131 fol. 5 r ff.)

23. Lapini, p. 165.
24. Settimanni, Ms 187 (130) fol. 169 v.
25. Ibid., fol. 193 v.
26. Ibid., fol. 227 v.
27. Ibid., fol. 294 v.
28. Ibid., fol. 426 r.
29. Settimanni, Ms 187 (131) fol. 77 r.
30. Ibid., fol. 121 v.
31. In "Una 'Descriptione dell'apparato delle Stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza edita a Venezia nel 1577" (Antichita' Viva, XIX, 2 (1980), pp. 5-20), M. Mosco states that Palazzo Pitti had initially "funzione di rappresentanza e residenza degli ospiti", while its character of permanent residence will be acquired only during the reign of Ferdinand I.
In their report to the Venetian Senate after their visit in 1579, G. Michiel and A. Tiepolo describe how Francesco and Bianca Cappello, who now lived in Palazzo Vecchio, would visit their guests at Pitti passing through the corridor which had been built by Vasari. Relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato, (ed. A. Segarizzi), Vol. III, Firenze, (tomo I), Bari, 1916, p. 245: "Di questa sorte adunque e' il palazzo, il quale benché sia lontano per il spazio di un grosso miglio da quello che abita il granduca, residenza già e stanza della Signoria, però il Duca Cosimo vi ha fatto un bellissimo corridore o galleria... si come ogni giorno... dalle stanze nostre vi andavamo e venivamo noi, e più di una volta vi vennero anche le loro Altezze."
32. Relazione del clar.mo Giacomo Soranzo, ritornato ambasciatore dall' Ecc. Sig. Duca di Fiorenza, B.N.C.F. Ms II III 385, fol. 71 r - 72 r.
33. There were two fonderie in Palazzo Vecchio - the old one, modernized by Vasari in 1556, and the new one, in the Torre di Nimrod, just below the Sala di Clemente. See A. Lensi, Palazzo Vecchio, Milan, 1929, pp. 174 and 271 n. 44.
Giacomo Soranzo's description of the fonderia, "cosa rara da vedere", is a vivid first hand account of his visit: "... e' un luogo grande, ... nella quale si lavora di continuo con infinite

varietà di fuochi, di fucine, di fornelli e di lambicchi, e il duca vi va spesso, e vi sta, e vi lavora di sua mano con grandissima dilettazone, ed e' cosa rara da vedere per l'ordine e per la copia di rimedi ritrovati e fatti per la salute di corpi umani: di modo che eziandio alle cose naturali attende questo principe per scoprire li mirabili secreti della natura, tra li quali si comprende etiamdio l'investigazione de metalli." (loc. cit.)

34. G. Soranzo, loc. cit.

Chapter Seven

Aspects of the Problem of Meaning in 16th Century Art Theory¹

The concept that a meaning can be communicated through an "image" is among the most analysed areas of 16th Century artistic theory.

Derived and adapted from Aristotle's Poetics and Horace's Ars Poetica, the ut pictura poesis was given different emphases and motivations

by 16th Century theorists than those outlined by L.B. Alberti in

De Pictura.² Together with the idea that both poetry and painting are based on the imitation of nature, and both convey an istoria, during the second half of the 16th Century emphasis was placed on the importance of the content and on the way in which meaning is transmitted.³

A poem and a picture find their most essential character as representations of an istoria but since this hides within itself a meaning, the picture and the poem become vehicles for the communication of this meaning.

Therefore the perception of the picture, the knowledge of the story, and the discovery and understanding of the meaning, take place on different levels: the first is direct, immediate - in Panofsky's term, "natural" - and is based on the senses. The second and third one are mediated through the spectator's cultural knowledge, his learning and his scholarship. While the aesthetic qualities are not overlooked, the philosophical and moral contents of the istorie and its meaning are privileged, since they are seen as a higher level of understanding, to which only a special group of spectators (or readers) in possession of the key is allowed access.

This intellectual function of the istoria clearly gives great relevance to invenzione. Alberti's words single it out for note, even without the visual support of the image:

"Ogni laude consiste in la inventione, quale suole avere questa forza quanto vediamo che sola senza pittura per se la bella inventione sia grata".⁴

A whole "literature of images" developed during the 16th Century around the central problem of the relationship between image and meaning, and on the way in which the latter is conveyed.⁵ This may be seen as a consequence of the changing status of the artist; of the interest in problems related to artistic theory; of the growing theoretical systematization of the arts; of increasing interest in meaning brought about by attitudes encouraged by the Catholic Reformation; and finally of a taste for complexities and for an element of wonder which developed during this period.⁶

As an example of the sophisticated attitude developed by the end of the century in the analysis of visual images, F. Caburacci in 1580 distinguished two types of images, one which rappresenta and one which mostra:

"Il significare, il mostrare, et il rappresentare importano cose diverse tra se perciocche' il significare e' proprio ufficio delle note, le quali si pronunciano o si scrivono, e cio' fanno in quanto manifestano i concetti dell'animo nostro. Il mostrare si dice quando per mezzo d'un concetto se ne ispira un altro ... Il rappresentare e' come nella pittura, dove i propri corpi si rappresentano agl'occhi per mezzo di similitudine ... Il significare adunque e' proprio delle note, il mostrare del discorso, il rappresentare dell'imitazione... Le armi delle casate, gli emblemi e finalmente l'imprese mostrano..."⁷

Caburacci uses the term significare to indicate the communication of concepts (ideas), which takes place through the spoken or the written word. Mostrare can be understood as a metaphor, the revelation of a concept through another. This, he writes, happens through discourse - and this particular way of conveying a concept operates, visually, through emblematic images. Rappresentare belongs to painting, and it operates through imitation of objects.

While the relationship between the three levels outlined above is undeniably crucial to 16th Century aesthetic theory, in this discussion it is the problem of meaning which will be examined, since this is central to the analysis of the Ragionamenti.

Dealing with the way in which meaning is communicated, G. Ruscelli, writing in 1556, points to a particular awareness of this problem when, discussing specifically emblematic images, he affirms:

"I segni delle cose per soli non possono se non tronca-
mente, o almeno in alcune cose sole, informarci dell'
intenzione di chi li fa, perche' siano intesi".⁸

Here Ruscelli distinguishes between segni and parole and affirms that words are necessary to convey the meaning even if images (i segni) are perceived more naturally, "piu' naturale in atto e piu' comune a tutta la generazione degli animanti, che non e' quella dell'udito".

But how do image and meaning act on the viewer? In his Proemio to the Iconologia, Cesare Ripa discusses this problem:

"Come questa (la pittura) persuade molte volte per mezzo dell'occhio, cosi' quella (l'invenzione) per mezzo delle parole muove la volonta'...nel primo modo furono trattate da molti antichi fingendo l'Imagini delle Deita', le quali non sono altro, o che veli, o vestimenti da tenere ricoperta quella parte di filosofia..."⁹

Ripa distinguishes the image, which acts through the senses, and the invenzione, which acts on the mind through words. The meaning is veiled by the image, because it is not directed to everybody.

Scipione Ammirato develops the notion that different levels of meaning are destined to different classes of spectators, some of which are more worthy than others to obtain access to the deeper levels:

"Fu antica osservanza di tutti i savi guardarsi con ogni studio e ingegno di non palesar le belle dottrine e scienze a tutte le persone in guisa ch'elle si venissero a profanar dal volgo. E questa fu la cagione che si ritrovassero i fingimenti delle favole sotto le cui scorse si ricuoprivano da quelli antichi savi tutti i segreti delle scienze speculative e delle cose della natura e tutte le utile e necessarie cognitioni che appartengono all'uomo. Di modo che all'ignorante restava la piacevolezza della favola e il savio ne raccoglieva, penetrando piu' addentro, il frutto di essa. E perche' la poesia e la dipintura sono sorelle nate ad un parto si come la poesia con le parole comincio' a spiegare queste finzioni cosi' comincio' susseguentemente la pittura a dipingere di molte cose che parevano mostruose, le quali pero' sotto esse rinchiudevano molti belli segreti".¹⁰

Ammirato points out that the "fingimenti delle favole" cover secrets which are necessary to man to acquire knowledge. But it is only the savio who can savour the fruit, while the ignorante is left with the "piacevolezza della favola". Ammirato develops the parallel between poetry and painting by explaining that, just like poetry was used to

.../explain the fictitious veil through the means of words, paintings hides secrets behind "molte cose che parevano mostruose" - the complex imagery of emblems.

Again in the context of a discussion on emblems, Cartari, in the first edition of the Imagini of 1556, expresses the similarity between painting and poetry, and explains how both arts communicate a meaning.¹¹

One of the letterati close to Vasari, Cosimo Bartoli, offers another clear example of the importance of the invenzione and of the meaning, the significato. This time the images are not only emblems, but istorie. In the Libro Secondo of Bartoli's Ragionamenti Accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante con alcune invenzioni e significati, a re-working in dialogue form of five lectures given by Bartoli at the Florentine Academy between 1542 and 1548,¹² Bartoli uses the device of dialogues on Architecture and sculpture, painting and music, as cornici to his lectures on Dante and on philosophy. Introducing the Ragionamenti Two, Three and Four, Bartoli describes and explains, through the conventions of the dialogue form, three inventioni. The first, a decoration for a house near the cathedral, in Via del Cocomero (now Via Ricasoli), celebrates the city of Florence through a series of allegorical figures representing Flora and the River Arno, Virtu', Immortality, Time and the goddess Minerva. The second invenzione deals with a painting illustrating the Trionfo della Felicità situated in Bartoli's own house in Borgo Ognissanti.¹³ The Third describes a now lost cycle, devised by Bartoli himself, which decorated the loggia of the palace of Ferrante Pandolfini, Bishop of Troia, in Via San Gallo. The cycle illustrated the theme of the Ages of Man and the platonic

.../journey of the spirit towards God.¹⁴

In Bartoli's writing, the different moments and levels of perception and understanding which have also been identified in the works mentioned above are discussed by the participants to the dialogue:

M. Lodovico de Masi Cavaliere (Ca.): "...ditemi se la pittura vi piace.

M. Lionardo Doffi (M.L.): "Mi piace certo questo scompartimento, e i colori, che mi parono molto lieti.

Ca. "Queste sono cose da lodarne il Pittore, ma io credo che se voi sapessi il significato loderesti molto la inventione, la quale ricordandosene forse ci dira' Monsignore che molto attentamente s'e' fermo a guardarlo fiso.

Monsignor Ferrante Pandolfini, Vescovo di Troia (Ves): "Io lo guardo attantamente certo, perche' oltre a che mi piace, io voleva ridirmi per potermi dare oltre al diletto che prendono al presente gli occhi a guardare questi colori il diletto ancora della mente in considerarne i capricci d'altri.¹⁵

The aesthetic feeling for form and colour - the sensory perception of the picture - appeals to the eyes and causes diletto. This then leads to the seeking out of the invenzione, which acts on the intellectual sphere and delights the mind. Emphasis is laid on this intellectual aspect, "which will delight you perhaps not less than the painting". And of course the invenzione cannot be understood immediately - it

.../needs the mediation of a learned man: "haremo avuto doppio piacere perche' l'haremo vedute e egli ce l'harebbe anchor dichiarate".

The more complex the inventione, the subtler the meaning, the greater the delight, as Pietro da Ricasoli remarks in the Libro Terzo:

"Veramente se tutto il resto di questa pittura e' fatto con questi significati, ella mi piacera' grandissimamente".

A closer examination of Il Trionfo della Felicità will explain how, according to Bartoli, different levels of perception and understanding act on the viewer. The "lunga pittura" is introduced as illustrating "i capricci del Bartolo, messi da lui ad effetto"¹⁶ In fact, the meaning of the painting reiterates the theme of a lecture on Happiness, given by Bartoli at the Florentine Academy on 20th and 25th February 1544. The capricci are explained by Pierfrancesco Giambullari who, identifying each allegorical figure, discusses the significato at length. The painting represents the virtues necessary to obtain Felicità: Buon Giudizio, Mansuetudine, Appetito dell'Honore, Liberalità, Affabilità, Magnificenza and Verità. Each figure is accompanied by a coat of arms (cimiero) and by staffieri and emblematic animals representing the excesses to be avoided. On the triumphal chariot of Felicità the four Cardinal Virtues are seated. Finally, Bartoli describes Piacere and Felicità,

"lieta solo nella contemplatione del Fattore del tutto,
per contemplare il quale vedete che ella alza le sue luci
al cielo,tutta festeggiante, gioconda, con una ricca corona
in testa, e sopra quella per cimiero un sole".

Bartoli's description privileges the significato, which is hidden behind every gesture, every attribute:

- L. "Si la vista non mi inganna questa e' una donna
allo habito e al volto, con una spada in mano ma
dentro alla guaina, che vuol dire questo per vostra
fede?
- G. Questa e' la mansuetudine, la quale sapete che
e' una virtu' o un habito mezano intra la ira
e la stoltizia...
- L. Si ma perche' la ha egli finta con la spada nella
guaina?
- G. Perche' la spada appropriata alla ira si puo'
trar fuori a suo posto, ma la virtu', e saperla
mansuetamente tener dentro e non la trarre senza
cagione, tempo, o ragione, e contro a chi si debbe,
e a questo medesimo significato vedete che egli
la ha finta armata solo il lato manco del petto,
e il resto senza arme, perciocche' che e' mansueto,
armato solamente il cuore, non si cura di armare il resto...
- L. Ella pare vestita di sottilissimi veli bianchi,
con certe fila intessutevi dentro di puro
argento.
- G. Quello colore si piglia per la giocondita'
dell'animo e quelle fila di argento per la Purita'
della vita".¹⁷

The descriptions of colours, which are numerous and often very vivid, indicate Bartoli's interest in the sensory and sensual aspects of paintings, but all these attractions do not exist for their own sake, nor are they dominant: they are always followed by the explanation

.../of the hidden concept, of the meaning. The example of the white and silver dress of Mansuetudine, quoted above, represents a typical instance.¹⁸

Another interesting example is the explanation of the meaning of the red velvet dress of Magnificenza. Bartoli explains that the richness of the dress befits the wealthy, who must possess this virtue:

"(la Magnificenzia)...la ho vestita in questa maniera, percio' che questo habito solo, e quello che piu' di tutti gli altri si aspetta a ricchi, i quali e possono e debbono essere Magnifici, il che e' vietato a Poveri, non avendo come dice Aristotile a poter fare quelle cose che si aspettano al grado della Magnificenzia."¹⁹

Bartoli then continues with a long exhortation about the duties and moral obligations of the Magnifici, and their reasons for commissioning works of art:

"Le Magnificenzie si convengono a coloro che hanno per inanzi le qualita' del Magnifico, o per via di loro stessi, o de padri, o de gli Antecessori loro...
...Debbe adunque chi vuole essere Magnifico spendere convenientemente et honoratissimamente nelle cose grandi, e osservare che la opera corresponda alla spesa...et debbe come dice Aristotile fare tali spese lietamente, et per lo amore dello honesto, et senza risparmio; altesi che il Magnifico debbe spendere piu' per conto del pubblico che per il suo, e pero' debbe havere rispetto a quello che si conviene al pubblico, et non acconsentire ne a virtu' ne a grettezza..."²⁰

Another aspect of the invenzione clearly appears from this example: the invenzione is also "useful" - it possesses a moral value and it is often seen as an illustrated lecture on moral philosophy. The paintings, once the invenzione has been explained and the meaning made accessible,

.../will be useful to those who consider them well, remember their lesson and apply it in their life:

"...queste invenzioni mi diletano tanto che io non me ne so se ne posso partir cosi' per tempo."

"Molto utili sono in vero cosi' fatte pitture a chi bene le considera e a sa le cagioni per le quali esse sono fatte."

"Utili certo ma piu' utile saria il tenerle a mente e cercare di essere tale, e son le operationi accorstarsi quanto piu' altri puo' a questa felicità".

"Io ho molto caro questo capriccio di Monsignore, il quale in vero serve per ammaestramento e documento nostro".

"Infino a qui queste due ci hanno se non diletato, almanco giovato". ²¹

The subject matter of the invenzione is in itself serious and worthy of note, as it is made clear in a passage commenting on the reasons for the invenzione of the painting in Via del Cocomero:

"M.L. Deh per nostra fede diteci che ha voluto dir per questo il Bartoli, o che accozzamento e' stato questo suo?

Ves. Egli ha voluto per questo mostrare le Azzioni che si fanno adesso in Firenze, et dice che in su lo Arno, in Firenze, mediante lo ingegno la virtu et la fortuna si conduce il mondo alla immortalita' a malgrado, et a dispetto del tempo, onde se ne acquistano honori, ricchezze, dignita', stati, riputazioni, sapienza et felicità .

Ca. Hor questo si mi pare Monsi gnore mio che in

...non molto quadro sia un composto, et una
 invenzione, che habbia del honorevole et del
 utile".²²

The glorification of Florence through the allegorical figures, the Honorevole invenzione, carries a meaning which is useful: it shows how Florence contributes to the greatness of mankind. All this is conveyed through a "non molto quadro", a picture of rather limited dimensions, but carefully thought out in terms of meaning and composition. As a contrast, Bartoli warns the reader that there is another kind of painting which is not "virtuous, honourable and useful", which is devoid of moral significance, and therefore also incapable of producing intellectual delight. It is without invenzione and without garbo - manner - that is, without that organisation of composition which is acquired through disegno:

"Voi avete ragione che il far dipingere di questa sorte mi pare che sia cosa molto virtuosa, honorata e utile; altrimenti che imbrattare le mura come hoggi fanno molti di cose, che non habbino ne' garbo, ne' inventione, ne' diletto, o ammaestramento alcuno".²³

It is tempting here to suggest that Bartoli is proclaiming his preference for the Tuscan emphasis on disegno in contrast to the colore of the Venetian painters. Subjects which do not possess a carefully worked out invenzione, are not likely to appeal to a letterato such as Bartoli.²⁴

The concept, expressed by Scipione Ammirato, that the "fingimenti delle favole" hide a secret truth available only to those in possession

.../of the meaning, underlines all the cornici in Bartoli's Ragionamenti Accademici. That these divine truths have been veiled by the ancient philosophers and poets is openly stated during the discussion of the invenzioni of the paintings in Palazzo Pandolfini:

"...i Filosofi e Poeti antichi conoscendo molto bene le cose che noi habbiamo dette di sopra, recano sotto velami, i meravigliosi misteri di Dio".²⁵

Bartoli does not specify that these favole are revealed only to the savi, but there is no need for such an explanation. After all, the invenzioni discussed in the dialogue refer to paintings which were all situated in private houses, with access limited to a privileged few. The characters involved in the dialogue are all learned members of the best Florentine families: The Cavaliere Lodovico de'Masi, Lionardo Doffi, Ferrante Pandolfini for the Ragionamento Secondo, Lorenzo Antinori, Piero da Ricasoli and Pierfrancesco Giambullari for the Ragionamento Terzo, and Lorenzo Ridolfi, Bernardo Segni and Niccolo' de Medici for the Quarto.

* * *

All the extracts from the texts by the various writers quoted above show awareness of the existence of three levels which make up the perception and understanding of a "worthwhile painting". The first is the pictorial presentation, the material image, which is the segno. The second level is the istoria, while the third is the significato. From the texts examined, it looks as though there was a constant tendency to contract these three levels into two - thus the istoria and the significato are merged into the invenzione, which is then contrasted with the pictorial image, the pittura. The latter will, through the

.../senses, give direct pleasure to all, including the uneducated, the ignoranti. The former will give intellectual pleasure to the savio, the learned spectator, once he becomes in possession of the meaning.

The kinds of values associated with the invenzione are important ones. As mentioned above, a general intellectual pleasure is praised as one of the consequences of the understanding of the meaning, but utilità, moral influence and exemplary purposes are stressed as particularly valuable to the learned viewer. These moral conquests make worthwhile the effort of penetrating the appearances - of going beyond the velo of the pittura.

This way of perceiving an image, understanding its meaning and recognizing its role is obviously particularly suited to emblems, as demonstrated by the writers mentioned, from Ruscelli to Ammirato, from Ripa to Caburacci - even if Ruscelli expresses doubt about how much can be explained by an image without the support of a motto. But the same theory was applied to actual istorie and to allegorical paintings. In Bartoli's case, a special category of writing about art is created - a category which goes beyond the limits of ekphrastic texts - which privileges the invenzione. Both these types of texts help to create a "cultural climate" which predisposes towards a particular way of talking about art. The implications for Vasari's Ragionamenti are fundamental, and will be explored in the following chapters.²⁶

NOTES

1. The text of this and of the following chapter is a modified version of a paper given at the conference "Giorgio Vasari tra decorazione Ambientale e Storiografia Artistica", Arezzo, 8th-10th October, 1981, and published in Giorgio Vasari Conference 1981 pp. 83-93. I am grateful to Charles Hope and Elizabeth McGrath for their comments.
2. On this subject, see R.W. Lee, "Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting" Art Bulletin XXII (1940), pp.197-269.
J.R. Spencer, "Ut Rhetorica Pictura" JCWI, XX (1957), pp. 26-44.
R.J. Clements, "Picta Poesis" - Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, Rome, 1960.
3. Lee notes that Robertelli's commentary to Aristotle's Poetics was published in 1548, and that the following year saw the first Italian translation by Segni.
4. L.B. Alberti, Della Pittura, ed. L. Malle', Libro Terzo, Florence, 1950, p.104.
5. See the observations made by G. Savarese in the introduction to G. Savarese and A. Gareffi (eds), La Letteratura delle Immagini nel Cinquecento, Rome, 1980, pp.5-54.
6. See Savarese and Gareffi, p.9: "...il multiforme interesse del Cinquecento per il 'pensiero visivo' conferma l'essenza profondamente problematica del secolo, se e' vero, come voleva uno scrittore che di simbolismo se n'intendeva, che l'interesse diffuso di tutto un periodo storico per il simbolo e' indice... di un'epoca di crisi e di rinnovamento".
J. Shearman quotes Dolce who, in the Eleganze of 1564 "advised authors to write with discipline, much ornament, many figures of speech, and artificially if they wanted to be read and praised by those competent to judge". (Mannerism, Harmondsworth, 1967, p.138.)
C.L. Ragghianti, in "Il Valore dell'Opera di Giorgio Vasari". Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei, Sec 6, Vol. IX, 11-12 (Nov-Dec. 1933), pp.768-824, discusses Vasari's place in the theoretical literature of the 16th Century. See esp. pp. 810 ff.
See also M. Kirchman, Mannerism and Imagination: a Re-examination of 16th Century Italian Aesthetics, Salzburg, 1979, esp. pp. 153 and 195.
7. F. Caburacci, Trattato dove si dimostra il vero e novo modo di fare le imprese, Bologna, 1580, quoted in Savarese and Gareffi, p.223.

8. P.Giovio, Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti e i disegni d'arme, e d'amore, che comunemente si chiamano Imprese, con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto, Venice, 1556, p.122.
9. C. Ripa, Iconologia, Rome, 1603, Cit., Savarese and Gareffi, p.302.
10. Scipione Ammirato, Il Rota, ovvero delle Imprese in Opuscoli, Naples, 1562, cit. Savarese and Gareffi, p.208.

In the context of hidden meanings to be revealed only to a selected few, it is interesting to read the discussion by Carlo Ginsburg in "L'alto e il Basso", in his Miti, Emblemi e Spie, Turin 1986, pp.107-32, (originally published in English as "High and Low: the Theme of Forbidden Knowledge in the 16th and 17th Centuries", in Past and Present, no.73 (November 1976), pp.28-42).

Ginsburg traces to a mis-translation of the letter of St. Paul to the Romans, 11.20, the warning against a certain type of knowledge, as an "ammonimento contro la conoscenza illecita delle 'cose alte'": "Se ora torniamo al passo della Vulgata da cui siamo partiti, vediamo che l'ammonimento contro la pretesa di conoscere le 'cose alte' e' stato riferito a livelli di realta' diversi, ma tra loro connessi. La realta' cosmica: e' proibito guardare nei cieli, e in generale nei segreti della Natura. La realta' religiosa: e' proibito conoscere i segreti di Dio...La realta' politica: e' proibito conoscere i segreti del potere, ossia i misteri della politica...La ricomparsa delle parole paoline noli altum sapere in contesti diversi riflette un presupposto unitario implicito: l'essenza di un ambito separato, cosmico religioso e politico definibile come 'alto' e vietato alla conoscenza umana. Il valore ideologico di questa triplice esortazione e' evidente. Essa tendeva a conservare la gerarchia sociale e politica esistente, condannando i pensatori politici sovversivi che tentavano di penetrare i misteri dello stato. Tendeva a rafforzare il potere della Chiesa...sottraendo i dogmi tradizionali alla curiosita' intellettuale degli eretici. Tendeva inoltre...a scoraggiare i pensatori indipendenti che osassero porre in discussione la venerabile immagine del cosmo, basata sul presupposto aristotelico-tolemaico..." (pp.110-111).

Not only, as Ginsburg writes, does this concept lie at the root of a number of emblems which should inspire in the reader caution and prudence in his quest for knowledge, but it also explains, at least in part, the necessity for keeping certain knowledge segregated from the ignoranti: knowledge is power, and is potentially destabilizing. It has to be used in the right way by those who can be trusted with its secrets.

11. Vincenzo Cartari Le Imagini con la Sposizione de i Dei de gli Antichi raccolte per Vincenzo Cartari, Venice 1556.
See also P. Tinagli Baxter "Vincenzo Cartari" in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp.183-4:

"Il significato simbolico che puo' essere trasmesso sia dalla parola che dall'immagine e' alla base di questo modo di intendere e percepire entrambe; esso lega la Filosofia alla Poesia e alla Pittura. Il significato e' infatti quella verita' filosofica che i poeti mascherano sotto la finzione della 'favola' dalla quale i pittori poi 'tolgono il disegno'. Il significato delle immagini o le 'Ragioni', occupano il ruolo di maggior rilievo nell'Opera del Cartari. Alla descrizione delle varie forme sotto le quali si presenta una particolare divinita' segue una lunga 'esposizione' che spiega non solo i significati degli attributi, dei gesti, dell'aspetto fisico, dei colori delle vesti, ma anche il risvolto 'universale' delle storie. Ed e' qui il gusto, la chiave delle Imagini, nel dilettersi ad elencare quelle ragioni, nello scoprire diversi significati separandoli e sfogliandoli via via dall'immagine che li racchiude tutti".

12. C. Bartoli Ragionamenti Accademici...sopra alcuni luoghi difficili di Dante con alcune inventioni e significati, Venice, 1567. On this subject, see the important study on Bartoli by Bryce, op. cit., esp. pp.253-80. Note particularly pp.268 ff. See also C. Davis, "I Capricci per pitture di Cosimo Bartoli in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp.33-35, and, by the same author, "New Frescoes by Vasari: 'Colore' and 'Invenzione' in mid 16th Century Florentine painting" in Pantheon, XXXVIII (April-May-June 1980), pp. 153-57.

See also E. Neri Lusanna "Le stanze piccole ravian lo ingegno..." in Raffaello e l'Architettura a Firenze nella Prima Meta' del Cinquecento, Florence 1984, pp.81-100, esp. pp. 94-6.

See also G. Schlusser, "Una serie di incisioni da una invenzione di Cosimo Bartoli", in Giorgio Vasari - Conference 1981, pp. 45-56.

13. See P. Tinagli Baxter, "Cosimo Bartoli, 'Il Trionfo della Felicità', descrizione di 'una lunga pittura' con la 'canzone da cantarsi nel trionfo'" in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp.137-38.

14. Discussing the cycle, E. Neri Lusanna dates the painting between 1536 and 1541 (Raffaello e l'architettura op. cit. p. 96).

15. Bartoli Ragionamenti Accademici p.23a and b.

16. The description follows closely the representation of Felicità by Cartari (see Imagini, 1556, fol. LXXXXVII), who in turn follows Aristotle. Some of the other allegorical figures are described in Vasari's Zibaldone, pp.7-10 and 108-9.

17. Bartoli, op. cit. pp. 49b and 50a.
18. Davis, (*New Frescoes by Vasari* p.276), writes that "Bartoli's distinction is, of course, the old one between the mind and the eye, between appearance and reality, between 'il diletto che prendono gli occhi'... and the 'diletto della mente'.
 "...for Bartoli, painting was for painters and iconography for the letterati ... (Bartoli's) distinction between pittura and invenzione appears to confirm a very natural expectation: the iconographer attends to the literary details of the theme, the attributes and the like, and leaves the rest, including the composition and colours, to the painter...This comfortable assumption appears to be supported by a broader literary tradition..."
 But, Davis goes on to say, "in reality, reading in Bartoli's Ragionamenti Accademici the descriptions of paintings which he affirms were executed according to his instructions, we come to realise that quite the opposite was the case. Bartoli was a passionate partisan of colour. One is continually and inescapably astonished at just how great his respect is for the purely visual delight the eye takes in a variety of beautiful colours".
 J. Bryce on the other hand affirms that "Only sporadically.. does Bartoli reveal a lively aesthetic response to art or express himself on technicalities rather than on significato". (p.276)
19. Bartoli, op. cit., p.52a.
20. Ibid., pp.52a and b.
21. Bryce (p.275) writes: "Inevitably, it is the didactic aspect which is stressed by interlocutors Piero da Ricasoli and Lorenzo Antinori, the latter advising his companions to bear in mind what they have seen, and to try to act upon the message of the painting".
 Bryce points out that "the moral lesson as suitable subject matter" might be a result of "an awareness of the Counter-Reformation strictures", but notes: "Bartoli was well aware (that) Alberti, devoting a chapter to the decoration of private houses and gardens, had clearly advocated a moral lesson as suitable subject matter (De Re Aedificatoria, IX, 4, tr. Bartoli, 1550, pp.333-4)". (Bryce, p.276).
22. Bartoli, op. cit., p.26b.
23. Ibid., p.57a.
24. Discussing Bartoli's predilection for invenzione, Davis writes: "With regard to Bartoli, who was a Florentine, this comfortable assumption appears to be supported by a broader literary tradition, for the mainstream of Italian art criticism, as it was written in Florence and Rome, champions Florence as the initial home of history painting, of disegno, or drawing, in contrast to colour, which belongs to Venice, and which still today we more naturally associate with Venetian art" ("*New Frescoes by Vasari...*") p.153.

25. Ibid p.32a.
26. cf. C. Davis "Libri e Librettisti, l'iconografia Vasariana e la Letteratura delle Immagini del Cinquecento" in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp.175ff. "La tematica Vasariana non e', evidentemente, un fatto a se', ma fa parte di una cultura delle immagini comune ad artisti e letterati, e quindi, trova riscontro sulla carta della letteratura delle immagini, nei libri dei vari mitografi e iconologi, degli impresisti e emblematisti, degli antiquari, degli epigrafisti e numismatici e degli studiosi di geroglifici. E con i suoi Ragionamenti, con le sue lettere 'didascaliche' sulle proprie pitture, e con le sue immagini scritte, cioe' le sue descrizioni personali di opere figurative (ekphrasis) che riempiono le pagine delle Vite e con la Descrizione dell'Apparato per le nozze di Francesco and Giovanna d'Austria, suffissa alle Vite (1568, III, pp. 881-971) Vasari entra a pieno diritto nella rosa degli scrittori delle immagini".

Chapter Eight

Meaning in the Ragionamenti

The relationship between pittura and invenzione (which comprises istoria and significato) in mid-16th Century texts, with particular reference to Cosimo Bartoli's Ragionamenti Accademici, has been examined in the previous section. In the case of Vasari's Ragionamenti, however, this relationship is more complex. The problem here is that it is easy to confuse different aspects of the Ragionamenti's genesis, and therefore to confuse also the questions it raises. This difficulty is partly due to the wealth of information we have about the cycles and their programme, and about the text itself. And while on the one hand this information makes of the Ragionamenti a particularly important case, on the other it can lead to misunderstandings.

Three distinct elements should be separated, even if in practice they are obviously connected: firstly, the "skeleton meaning" (the original programme devised by Duke Cosimo and his advisers). This, subjected by Vasari to a certain elaboration, is partly embedded in the Ragionamenti. Secondly, the paintings themselves, which are Vasari's realization of the programme. Thirdly, the text of the Ragionamenti itself. In the hands of scholars primarily interested in the paintings, the Ragionamenti have been taken to be an unproblematic interpretative text which could give direct access to their meaning. It has been treated as a guidebook to the apartments, necessary to the understanding of what has been taken to be an incredibly complex multi-layered construction of meanings. These meanings have been understood as "being part" of the pictures, and it has been said that, in fact,

.../the subjects of the paintings had been chosen because of their rich complexity.¹

But are the Ragionamenti a guidebook? Are they necessary to the understanding of the paintings? Certainly the answer to these questions involves an opinion about the paintings themselves: are the paintings the bearers of multiple layers of meaning as it is implied? Do they need the mediation of this elaborate text before they can be understood? Recent studies, exploring the mechanism of decisions taken by painters and patrons at the moment of the choice of subject matter, have highlighted that there is "no compelling historical evidence" for complex multi-layered programmes, and that subjects were chosen primarily for their suitability to a particular function rather than for their erudite meanings.²

The purpose here will be to consider the Ragionamenti as a literary genre and to try to show that the text is both more and less than a guidebook to the pictorial cycles. To anticipate the results, it will be argued that the Ragionamenti are an example of "mannerist" taste for erudite explanations, of courtly games devised to invent appropriate ex-post-facto interpretations.

Through the supporting evidence of the text, I will argue firstly that the primary function of the text is not visually descriptive, and then consider the way in which what is in fact primary - the istorie and their significato - are structured. Emphasis will be placed on the difference between the Giornata Prima and the Giornata Seconda,

.../that is between the treatment of the mythological stories of the Appartamento degli Elementi and the historical narratives of the Appartamento di Leone X.

Even a cursory reading of the Ragionamenti reveals that Vasari's predominant interest does not lie in the purely visual qualities of the images. This is not primarily an ekphrastic text, and the approach can be contrasted with the descriptions of the works examined in the Lives. Discussing the type and style of Vasari's descriptions of paintings in the Lives, Svetlana Leontief Alpers points out that his interest is the subject of the picture, with emphasis placed on the psychological content of the story.³ Thus the actions and reactions of the characters are stressed, together with the imitative skills of the painters which are necessary to represent the emotions and to convey them to the viewer. Alpers explains that, to reach his aim, Vasari selects sections of the paintings which are crucial to the story, and leaves out others. She defines the characteristics of Renaissance ekphrasis, from Alberti to Leonardo to Vasari, as description of emotion expressed through action.

Describing Raphael's "Mass at Bolsena" in the Stanza d'Eliodoro, Vasari writes:

"...fece una storia del miracolo del Sacramento del corporale d'Orvieto...nella quale storia si vede al prete, mentre che dice messa, nella testa infocata di rosso, la vergogna che egli aveva nel veder per la sua incredulita' fatto liquefar l'ostia in sul corporale, e che spaventato negli occhi e fuor di se smarrito nel cospetto de' suoi uditori pare persona inrisoluta: e si conosce nell'attitudine delle mani quasi il tremito e lo spavento che si suole in simili casi avere"⁴

The Ragionamenti on the other hand privilege meaning. The change in Vasari's priority can be identified by the extent to which very schematic descriptions are embedded in the complex structure. Furthermore, these descriptions are not emotionally charged as those which make up the largest part of the Lives. The centre section of the ceiling of the Sala degli Elementi (the Castration of Caelus) can be used as an example for the whole of the Giornata Prima, since the structure of this sequence, and the character of the description within this sequence, is repeated, almost without alterations, for almost all the other istorie of the Appartamento degli Elementi.

Through the convention of the dialogue form, four separate moments can be identified. The first introduces the subject matter: "Questa e' la castrazione del Cielo fatta da Saturno"⁵. This is followed by the narrative of the events in the story which precede the moment illustrated by the image. Vasari here sets the narrative context for the image chosen in the programme, and this section is - from the point of view of the amount of attention dedicated to it - quite important: "Dicono che, avanti alla creazione del mondo, mentre era il caos, il grande e ottimo Dio deliberando di creare il mondo, egli sparse i semi di tutte le cose da generarsi...". The description of the picture is then introduced as an episode of the narrative and here Vasari, in a rather deadpan style quite different from the emotional vivacity of the Lives, characterizes the figures and describes the actions:

"Quel vecchione adunque, ignudo a giacere con quello aspetto sereno sì canuto, e' figurato per il Cielo: quell'altro vecchio ritto, che volta le spalle, e con la falce gira, e' Saturno, il quale taglia con essa i genitali al Padre Cielo per gettarli in mare".

The fourth moment introduces the problem of "meaning". This is usually stressed, in the dialogue, by Francesco's question:

"F. Fermate un passo, che vuole significare

questo tagliare i genitali, e gittarli in mare?

G. Significa che, tagliando il calore come forma..."

Here we find, as discussed in the previous section, the accepted way of perceiving and understanding pictures, and of writing about images - that is, the assumption that there is a meaning behind the action represented. It is interesting to stress, at this point, that one of the sources for the programme of the cycle decorating the Appartamento degli Elementi is Boccaccio's Genealogia degli Dei in the translation by Giuseppe Betussi⁶. The Genealogia which is also one of the sources on which Vasari's text is based, states that each story possesses various levels of meaning, and explains how these act on the reader. It is possible, according to the Genealogia "levare la corteccia della verita' dalla fittione". Taking as an example the story of Perseus and the Gorgon, the first level of meaning is seen as "il senso d'istoria", the story as it is transmitted to the reader in its direct form. From this derives the "senso morale" - a first allegorical moral meaning - in this case, the victory of prudence over vice. A second allegorical meaning

.../will subsequently be uncovered, deeper than the first - here, "L'elevatione della pia mente alle cose celesti". A further level of meaning reveals, by analogy, that through the story "L'ascendere di Christo al padre, vinto il prencipe del mondo" is represented.⁷

Of these levels of meaning, only the saggi may gain knowledge, "mentre contenti sono gli altri", with the literal aspect of the myth. We find here, this time referring to a written text, the same concept outlined by Cosimo Bartoli in his Ragionamenti Accademici, discussed in the previous chapter.

As it has been discussed in Chapter three, Bartoli's influence was determinant in the development of Vasari's text. Because of this, in the context of this discussion on Meaning, it will be necessary to analyse both Bartoli's and Vasari's writings to bring out the similarities in the mechanics of exposition and discovery used by both writers.

In the Ragionamenti Accademici, Bartoli employs certain textual devices to guide the reader towards the important aspects of meaning. He firstly examines the sensory effect of the picture, the aesthetic feeling for form and colour which appeals to the eyes and causes diletto:

M. Lodovico de Masi Cavaliere (Ca): Ditemi se la
pittura vi piace.

M. Lionardo Doffi (M.L.): mi piace certo questo
scompartimento, e i colori, che mi parono molto lieti".

This then leads to the seeking of the invenzione:

"Ca.: Queste sono cose da lodarne il Pittore, ma io credo che se voi sapessi il significato loderesti molto la inventione, la quale ricordandosene forse ci dira' Monsignore che molto attentamente s'e' fermo a guardarlo fiso".

The invenzione acts on the intellectual sphere and delights the mind:

"Monsignor Ferrante Pandolfini, Vescovo di Troia (Ves):

Io lo guardo attentamente certo perche' oltre a che mi piace, io voleva ridurmi alla memoria questa invenzione per potermi dare oltre al diletto che prendono al presente gli occhi a guardare questi colori il diletto ancora della mente in considerarne i capricci d'altri".

Emphasis is laid on this intellectual aspect, and Bartoli always underlines his explanation of the invenzione.

"Ves: Veramente e non si puo' se non lodare ogni cosa, ma la invenzione, vi delletera' forse non meno che la pittura.

M.L. Di questa ci siete debitore voi, che ce l'avete promesso."⁸

And of course, as we have seen, the invenzione cannot be understood immediately - it needs the mediation of a learned man "Haremo avuto

.../doppio piacere, perche' l'haremo vedute e egli se l'harebbe anchor dichiarate".

The more complex the inventione, the subtler the meaning, the greater the delight: "Veramente se tutto il resto di questa pittura e' fatto con questi significati, ella mi piacera' grandissimamente".

Throughout Bartoli's dialogue, the moral aspect of painting is emphasised as the really meaningful, and certainly the most important, reason for the examination and appreciation of the pictures:

"Grandissima allegrezza mi porge certo questa pittura, nella quale non saprei che piu' desiderarmi, anzi mi sento tanto commuovere, ch'io confesso d'haver acquistato molto piu' hoggi in vederlo ch'io non ho fatto in molti, che molti anni, in vedere o udire qual si voglia cose, che potesse giovarne alla edificatione dell'anima mia, quanto al riconoscere me stesso a Dio".⁹

New levels of experience and emotions are opened up when the understanding of the meaning is revealed. And Vasari, in his Ragionamenti, reaches the same conclusion:

"P. Io confesso, che il venire qua asciuttamente e non sapere altro che guardare le figure, e le storie ancora che dilettono, mi piacevano, ma ora, ch'io so il suo significato, mi soddisfanno piu' infinitamente".¹⁰

But how does Vasari guide the reader through the discovery of meaning?

The Castrazione del Cielo does set the tone and scene for the whole of the Giornata Prima. Davis has discussed how Bartoli corrected Vasari's first proposal for the central section of the ceiling of the Sala Degli Elementi, and has indicated that Bartoli's priorities were different from those of the painter.¹¹ This results, in the central scene of the ceiling, in a pictorially less satisfactory solution than the more unified composition proposed by Vasari: Bartoli's request for exactness in the philosophical content produces a painting made up of separate entities. In the text, the result is quite similar: we have in fact a list of the personifications of the Potenze d'iddio with an explanation of their meaning. In both painting and text, the narrative element is played down and the invenzione and significato are stressed. It is not surprising that, after such a "meaningful beginning", the mind of the reader is predisposed to look out for and to accept significati for each istoria, for each figure and for each attribute.¹²

Through the conventions of the dialogue, "signal points" alerting the reader to the meaning are constantly marked by questions - pauses in the discussion - which constantly bring the reader back to the problem of the discovery of the "veiled meaning":

"P. Mi piace, ma non hanno nomi? veggo pur loro
intorno ed in mano cose che debbono avere significato".¹³

In this case, it is the painter himself who plays the role of the savio, removing the veil from the istorie for the Prince - and the conventions of the reactions are in this text the same as in Bartoli's:

P. "Noi mi fate oggi, Giorgio, udir cose che non pensai mai, che sotto questi colori e con queste figure fussino questi significati, e mi e' acceso il desiderio di saperne di tutto il fine".¹⁴

But beyond the "universal meaning" of the istorie, in almost all the sequences of the Giornata Prima described above, a fifth moment is added - a second level of meaning, a topical reference to Duke Cosimo and a general glorification of the Medici family - il senso nostro.

An examination of this particular level of meaning requires a detailed discussion, since the senso nostro highlights a series of problems, ranging from meaning to function.

The first reference to Duke Cosimo within the context of the invenzioni is introduced, in the Sala degli Elementi, during the exposition of one of the potenze di Iddio surrounding the two figures of Saturn and Caelus, "la Grazia del Grande Dio". This allegorical figure is represented holding a vase, out of which pour "gioie, danari, vasi d'oro e d'argento, collane e mitrie da papi, corone da imperadori e re, da principi, da Duchi, cappelli da cardinali...e altre dignita". Among these honours is the Order of the Golden Fleece, "il Tosone di Carlo Quinto", and this gives the opportunity to make a reference to the value of Duke Cosimo:

"Il Tosone di Carlo Quinto: questo s'e' fatto, perche' oltre a tante dignita' che da questa gratia di Dio son venute in Casa Medici, che l'hanno illustrata, per li generalati delli eserciti, per le corone ducali, per cappelli di cardinali, e per le corone reali ed i regni pontificali, mostra che anche il duca nostro Sua Maesta' l'ha ornato meritatamente di questo segno, per la sua fedelta' d'animo e di forze grandi".¹⁵

This is a legitimate "aside" - since the glorification of Cosimo is related to elements actually present in the painted decoration.

The same can be said when the Zodiac sign of the Capricorn is described, and when Vasari explains the meaning of the various imprese included in the decorative scheme.

But allegories and istorie which apparently have no connection with Cosimo and the Medici are also interpreted according to the senso nostro.

Examples of this can be found throughout the Giornata Prima.

The figure of Mercury, in one of the octagons decorating the ceiling of the Sala degli Elementi, for instance, is used to introduce some of Cosimo's accomplishments. Mercury represents

".... la virtu' Mercuriale, la quale tutti i Principi debbono conoscerla, intenderla, ed amarla, e dilettersene, e favorire tutte le arti, ed i belli ingegni, come fa il nostra duca, che cio' facendo, tutti i populi che l'esercitano...che certamente il duca nostro di mano e d'ingegno se ne diletta e intende tanto, che posso con verita' dire e senza adulazione, che se non le fussi come sono servitore, direi, che la minor virtu' che gli abbia, sia l'essere duca".¹⁶

The istoria illustrating the Elemento dell'Acqua, after all the figures have been identified, is equally made to relate to Cosimo:

"Tutto questo intessuto dell'elemento dell'Acqua e accaduto al duca signore nostro, il quale venuto in aspettamento dal cielo in questo mare del governo delle torbide onde, e fatte tranquille e quiete, per la difficulta' di fermare gli animi di questi populi tanto volubili, e variij per i venti delle passioni degli animi loro..."¹⁷

These interpretations set the pattern for all the allegorical figures and the istorie of the Giornata Prima interpreted according to the senso nostro. But what evidence is there that the senso nostro was considered from the beginning - that is, that the paintings themselves were invested with all the different layers of meaning, universal and medicean, and were chosen with all these meanings in mind?

E. McGrath argues that the subjects for the Appartamento degli Elementi were chosen from Boccaccio's Genealogia Deorum without any particular criteria for selection, apart from those dictated by artistic requirements. She demonstrates that the Medicean elaborations are not consistent: the "universal" accepted interpretations of many of the stories are often in direct opposition to Vasari's senso nostro, and in many cases what could be seen as "negative" explanations are omitted.¹⁸

But there is further evidence: the remaining fragments of Bartoli's original programme for the Appartamento degli Elementi, the letters which Vasari enclosed in the Zibaldone, were used by Vasari for his Ragionamenti and are embedded in the final text.¹⁹ These letters, which deal with the Castrazione del Cielo, and with the decoration for the Sala di Opi, do not show any evidence of a senso nostro,

.../even when a Medicean interpretation would have seemed obvious and appropriate.²⁰ For example, explaining the meaning of empty chairs placed around the chariot of Ops, Bartoli gives what has been defined as a "universal meaning" in accordance with Boccaccio and with Cartari's Imagini:

"Facevalij le sedie vote atorno per varij significatij, ma principalmente per dimostrare a principi che hanno cura de popolj che alloro si appartiene, di non star sempre a sedere in ozio ma lasciare le sedie vacue, stando rittj et intentj a bisogni de popolj o vero perche' si havessino a ricordare che alcuna lotta havevano a lasciare quelle sedie se loro regni vote di loro stessi per morte o vero per che' sopra la Terra sono moltj luoghj votj incultj et non esercitatj".²¹

In the Ragionamento Terzo, Vasari begins by using Bartoli's letter almost word by word, but then, answering Francesco's question which signals the beginning of a new section ("ma che l'applicate voi al senso nostro?") he adds the Medicean level:

"Le sedie vote mostrano il suo essere sempre in piedi a' negozj con quella vigilanza, e prudenza, e sollecitudine che Vostra Eccellenza sa, senza pensare mai a riposo alcuno il giorno e la notte, con quella diligenza maggiore, che si puo', per satisfazione de' populi suoi, e per mostrare a Vostra Eccellenza, che con questo suo esempio che impariate quanto dovete seguire i vestigj suoi nelle amministrazioni di si' faticoso governo".²²

These meanings are added to all the various elements making up the representation of the Goddess Ops, and to the personifications of the 4 seasons and of the 12 months. For these last figures, Bartoli only explains that they should be included because "la Terra ha bisogno per produr le cose delle quattro stagionj dello anno".²³

The same can be said about the letter setting out the invenzione of the Castrazione del Cielo. The introduction of the medicean reference in the Ragionamenti has already been discussed. Bartoli, again, only gives the "universal meaning" and does not include the Toson d'oro in the list of honours:

"Gratia: Persuadevansj che la quinta potentia fussi la Gratia o la severita'che Dio infonde nelle cose, e pero' farei io una donna con un bacino in mano che facessi segno di votarlo, il quale bacino io farei di danarj di vasi d'oro et di argento di corone di Papi da imperadori da re da principi da Duchi da capelli da Cardinali di Mitrie, di potesta' di Capitani Generali, di scettri et di fiori per le virtu' et di cose honorate".²⁴

Further evidence of a similar nature has been presented in Chapters 4 and 5, where a description of the decorative cycles included in a biography of Giorgio Vasari by his nephew Marcantonio has been analysed. This description, derived from Giorgio Vasari's notes, makes no mention of the senso nostro.

The evidence examined above places doubts on the affirmation that the sophisticated construction found in the development of the senso nostro in the Ragionamenti had been foreseen at the stage of the preparation of the programme. But how were these secondary meanings developed? In the draft of the Ragionamento Settimo of the Giornata Prima, Sala di Ercole - which is now included in the Zibaldone, examples of Vasari's work on the elaboration of successive layers of meaning can be found.²⁵ This draft, which Del Vita calls "un abbozzo, o brutta copia" of a section which was expanded and used for the final version, can be compared with the finished text.

In the draft, the stories and their interpretations are compressed into a short account, and Vasari notes that "troppo saria lungo il voler far distinzione del tutto minutamente".

Only two topical references to Cosimo are made in the context of the exposition of meaning. The first deals with the stories of Hercules and his fights against the lion and the Hydra. As always, the universal meaning is given first - the fight against the Hydra veils the struggle of all princes against adulation "...e considero' che anchor lej con questa Idra che sia ladulatione come ancho anno fatto tuttj e principj eccellenti".

Then this meaning is applied to the example of antique history - as an exemplum virtutis: "...giacche quando Alessandro imperatore caccjo da Roma tuttj gli adulatori e falsarj...". Finally this moral lesson is applied to the present within a parallel between Hercules, Alexander and Duke Cosimo: "...quando il Duca V (ostro) padre fa e dice combattendo col liono nemeo abia combattuto con la superbia, con cerbero lavaritja etcetera...".

The second example of senso nostro is an explanation of the story of the golden apples of the Hesperides. Just as Hercules was able to take possession of the golden apples, so wise princes know the right moment to strike and win, taking advantage of the confusion. This is exactly what happened, Vasari writes, when Cosimo was faced with a multitude of enemies at Montemurlo.

In the final text of the Ragionamenti, Vasari's original material has been organized and expanded. The way in which the Ragionamento

.../Settimo is structured gives an enlightening insight into the problem of meanings and their elaboration.

After having given an account of the subject matter of the ceiling frescoes and of the tapestries decorating the walls, Vasari uses Francesco's request for il senso nostro to explain the function of the istorie and of their significati. Here Vasari, before answering the Prince's question, provides three reasons for the choice of the subject matter. These reasons relate, he explains, to the function of the picture and to the moral and exemplary value of the meaning. Firstly, Vasari writes, there is a universal moral content, conveyed by the virtues necessary to overcome the obstacle. Secondly, these pictures and their meanings are exhortative examples taken from antique history. Lastly, there is the Medicean interpretation which glorifies the family and which, in turn, becomes a new example.

The implications of this passage will be further explored in chapter 9. Here it is interesting to note how, while Vasari in the Zibaldone draft had already begun to elaborate the framework within which the istorie and their meanings were to be read and understood, in the Ragionamenti he presents the reader with a more complex, sophisticated system. Here all the elements discussed in the previous section can be found, fully developed: the first approach to the istoria, the removing of veils which hide different layers of meaning, the moral purposes, the intervention of a learned man who can reveal the meanings. The written evidence examined here shows a step by step development towards the final form of the text.

But significant clues which guide towards an understanding of the Ragionamenti as a literary work existing independently from the images can be found in the text itself.²⁶

In the Ragionamento Primo, Giornata Prima, Vasari introduces in a key passage for the understanding of the genesis of the senso nostro, various references to the problem of the Medicean interpretation of the cycle. These, for the reasons indicated above and discussed further in Chapter 5 of this thesis, will be defined as "secondary". During the complex elaboration of parallels between the meaning of the Element of Water and Cosimo's life which has already been discussed, Vasari declares, almost as if justifying himself, that he neither wants nor can explain everything per allegoria, because le cose sforzate are not appreciated by Cosimo. His own task, he writes, is to give some indications as to a number of possible meanings ("mi basta solamente mostrare a chi intende parte della invenzion mia"), later on, the istorie of the Appartamento di Leone X will show the actual facts.

But, Vasari adds, it must be remembered that "molte altre etimologie ci sono che per breuita' si lassono". It is made clear to the reader that even more meanings could be added to those he is explaining to Francesco.²⁷

This important passage can be understood either as a defense against possible criticism, or as a suggestion to the reader. This observation has been inserted between an explanation of the Element of Water as a Medicean celebration (Cosimo pacifies the "mare del governo delle torbide onde"), and a comparison between the history of the

.../love of Venus and Adonis represented in one of the ovati, and the love of Cosimo and Eleanora. As it has already been said neither in Bartoli's instructions, nor in the cycle's description in Marcantonio Vasari's "Vita" can these elaborations of a senso nostro be found.

In this context it is interesting to note that - at least in one case - the awareness of excesses in the over-interpretation of a text inspired a 16th Century writer to give a word of advice to his readers.

In the Prologue to Gargantua et Pantagruel, Rabelais compares the hidden meaning to the marrow of a bone: it is hard to get, but delicious and nourishing. After tasting it, the reader will become "both wiser and more courageous by such readings". However, Rabelais continues:

"do you faithfully believe that Homer, in writing the Iliad and Odyssey, ever had in mind the allegories squeezed out of him by Plutarch, Heraclides, Ponticus, Eustathius, and Phornutus, and which Politian after stole from them in his turn? If you do, you are not within a hand's or a foot's length of my opinion. For I believe them to have been as little dreamed of by Homer as the Gospel mysteries were by Ovid in his Metamorphoses..."²⁸

It is at this level of added interpretations that Duke Cosimo would have intervened with his opinion. In a letter to the Duke dated 4th January 1558/59, Vasari, discussing the Dialogo delle Stanze di Sopra writes that the text has been sbozzato.²⁹ It is very probable that Vasari here refers to a draft, similar to the section on the Sala d'Ercole, included in the Zibaldone and discussed above. In fact Vasari adds that the Duke could "secondo il suo giudizio levarne et aggiugnerne", that is, add or take away sections according to his judgement. Since it is unlikely that actual explanations of

.../the subject matter or of its "universal meaning" could be added or taken away at this stage, an area Duke Cosimo would have been interested in modifying would have been that of ex-post-facto explanations. It is submitted here that Vasari, in this particular instance, was concerned with the development of topical, "secondary" meanings, with the creation of il senso nostro, since this would have obviously been a sensitive area, open to the approval of the Duke.³⁰

What is proposed here is that Vasari was confronted with the task of composing a literary work, the function of which was essentially that of historical and cultural propaganda. He therefore included the "universal" meaning as indicated by Bartoli when the programme was prepared, and added further elaborations on "particular" levels, introducing a series of legitimate interpretations - and these interpretations do not end with the Ragionamenti. In fact, as Vasari says, more able and more learned men, those who have "stronger shoulders", will be able to add other topical interpretations within the political and moral parameters set by the Ragionamenti, because the painter rhetorically justifies himself that this "non e' la mia professione".

In the Ragionamenti, a celebratory intention is always present at a more general, "universal" level - and the importance of further levels of meanings pertaining to philosophy and alchemy is not excluded.³¹

As it has been said, in the decoration of the Appartamento degli Elementi the role of Cosimo as a patron and as a ruler is amply stressed by the use of imprese which sometimes are used as decorative elements, and sometimes become part of the istorie. (We have already seen the introduction of the Capricorn in the Castration of Caelus; the

.../the presence of the order of the Golden Fleece among the gifts of the Grazia; and the Capricorn with a Medicean palla between its forepaws and a Fortuna carrying a tortoise and a sail are prominently displayed in the "offering of the Fruits of the Earth to Saturn").

The relationship between the execution of the painted cycles and the writing of the Ragionamenti is particularly significant in the context of the elaboration of meanings. As already discussed, it is possible to place the beginning of the writing of the Ragionamenti during 1558 - three years after the beginning of the work on the decoration of the two apartments, when the programmes for the cycles had already been defined. In his autobiography, Vasari writes that it was only at the time of the construction of the wooden model of Palazzo Vecchio, begun in the summer of 1558, that the intention to co-ordinate the decoration of the various apartments became finalized:

"Per, adunque, accordare tutto il palazzo insieme, cioe' il fatto con quello che s'aveva da fare (il Duca) mi ordino' che io facessi piu' piante e disegni; e finalmente, secondo che alcuni gli erano piaciuti, un modello di legname, per meglio potere a suo senno andare accordando tutti gli appartamenti".³²

I would like to link the decision to elaborate celebrative meanings, not initially contemplated in the programmes, with this moment of reflection on the works executed in the Palace, "accordando...insieme" the two main apartments not only from the point of view of the architecture, but also of the meaning. It was Vasari's intention to include in the Ragionamenti a further section on Eleonora's apartment, and therefore give, together with the exposition of the Sala Grande, a complete account of the four most important decorative cycles

.../carried out by the artist himself in the Palace. The text, which from the beginning was prepared with the intention of publication, would have revealed to a public much larger than the restricted sphere of the court and of the Ducal guests, a pictorial work exceptional for the variety of istorie and invenzioni, for the richness of decoration, and last but not least, for the quality and importance of the subject matter. The text, through the exposition of the destiny of the Medici family and of its history, glorifies both patron and painter, and adds to their prestige, since they are reflected in each other's fame. In his Autobiography, Vasari, describing his work in Palazzo Vecchio, advertises the forthcoming book with a glimpse of the treats in store for the reader:

"Non diro' delle grottesche, ornamenti, e pitture di scale, ne' altre molte minuzie fatte di mia mano in quello apparato di stanze; perche' oltre che spero che se n'abbia a fare altra volta piu' lungo ragionamento..."

"Perche', oltre che altrove n'ho ragionato, se ne dira' pienamente nel Dialogo che tosto daremo in luce, come s'e' detto..."³³

In the context of the parallels which are made between mythology and history, it is important to stress that it is the Giornata Prima of the Ragionamenti which is dedicated to the mythological cycle of the Genealogy of the Gods. It is not only to follow the chronology of the execution of the frescoes that Vasari begins his Ragionamento from the Appartamento degli Elementi. In fact, the universality of the subject matter,

its tradition, and the undiscussed authority of the sources create a tone of inevitability, of divine destiny.³⁴

Vasari's choice of order predisposes the reader of the Giornata Seconda to absorb the exemplary character of that meaning which had been introduced during the last of the Ragionamenti of the Giornata Prima, the Sala di Ercole. It is at the beginning of the Giornata Seconda that Vasari introduces the idea of the thematic link between the two apartments, explaining that the universal message of the Appartamento degli Elementi is transferred to the particular: the historical and biographical events narrated in the Giornata Seconda are turned into universal actions of the "terrestrial Gods", as he calls the Medici.³⁵

This is the theme of the molto doppia orditura and Vasari stresses it, through Francesco's surprised observation: "mi credevo che vi bastasse che le servissino per un effetto solo e non per tanti". He goes on to note that "vi sara' un gran fare" to explain this new complexity.³⁶

Vasari begins by explaining the parallel between Cosimo il Vecchio and the goddess Ceres, whose room is placed above the one decorated with the stories from the life of the creator of fortunes of the Quattrocento Medici. Cosimo is the new Ceres, since he provided riches for his city, just like the goddess had done for all men. He took treasures from Pluto, as Ceres had succeeded in taking her daughter from him. And just as Ceres had made Trittolemus immortal, so Cosimo established an immortal dynasty with his son Piero and grandson Lorenzo.

The parallel between the Dei Celesti and the Dei Terrestri is explained again when Lorenzo is compared to Ops - almost as an afterthought this time, at the end of the Ragionamento Secondo, when Vasari notes that both Lorenzo and Ops were both admired "da tutte le sorti d'uomo" - a rather vague link indeed. And here the reader is told again that:

"vada sempre col pensiero immaginandosi che ogni cosa, che io ho fatto di sopra, a queste cose di sotto corrisponda, che cosi' e' stata sempre l'intenzione mia, perche' in cio' apparisca per tutto il mio disegno".³⁷

In fact, no more parallels are explained and the complex orditura is abandoned. It should be remembered that, in the Ragionamento Primo, Vasari had explained that the decisions about the order of the subject matter for the decoration of the Appartamento degli Elementi were based on the order followed by Boccaccio's Genealogia. It would be possible to accept the two comparisons set out by Vasari, but how far can we stretch this orditura? What is the link between Leo X and the Elements? Is it possible to see in the original programme the intention of a parallel between Leo as the beginning of the power of the Medici in the 16th Century, and the Castration on Caelus, which had been the beginning of the creation, as suggested by two modern scholars?³⁸ Even Vasari prefers, in this case, to leave things "come le stanno", in spite of the elaborations of the Giornata Prima. It is suggested here that the doppia orditura had not been worked out in advance, as Vasari claims in the Ragionamenti, and consequently that the subject matter of the decoration of the rooms had not been chosen because of the existence of these complex parallels. Rather, it was constructed as the writing of the text proceeded. Had there been more time, and had the text been brought to completion, it is likely that more parallels would have been woven between the two apartments.

But the orditura works on a much subtler level: the Medici are turned, in the Ragionamenti 's Giornata Seconda, into the makers of a divinely

.../traced destiny which links their lives and actions to the history of Florence. The mythological characters of the Giornata Prima spring from one another, following the "genealogia del Padre Cielo, per il quale verranno i rami, che de' loro frutti empieranno di mano in mano di varie figure queste stanze". Therefore Giovanni delle Bande Nere, Cosimo, and Francesco himself, are the legitimate descendants of Cosimo il Vecchio, of Lorenzo il Magnifico, of the two Medici Popes. They are leaves springing from the same broncone. This, then, is the rationale of the molto doppia orditura, a construction of parallels which exists only on paper, and which was not one of the guiding principles for the choice of the subjects. It is important to note that Francesco and Vasari's imaginary tour of the Appartamento di Leone X, follows not the rooms which would correspond to the order of the declared doppia orditura, but rather the historical chronology of the events (fig. 1).³⁹ The entrance to the lower apartment was through the Sala di Cosimo Vecchio, and not through the Sala di Leone.⁴⁰

As far as the problem of communication of meaning is concerned, in the Giornata Seconda the treatment of subject matter and the meaning shifts towards a different scheme of interpretation, towards a more complex relationship between the "real" and the "exemplary", between "event" and "meaning", because the nature of the stories is essentially different. The stories to be represented in the cycle had been chosen according to their importance in a vision of history which saw the events lived by members of the Medici family as, ultimately, key moments in the history of Florence. For the Sala di Leone, for example, the choice had followed the Vita di Leone X written by Giovio, which Vasari used as a source, paraphrasing long sections, for the Ragionamento Terzo, Giornata Seconda.⁴¹ The paintings become the pretext for

.../detailed accounts of the events and explanations of political decisions, which finally gives the reader a view of the life of the Pope far more complete and significant than the frescoes alone could ever do.

Vasari justifies the new stories by saying that it had not been necessary to illustrate each episode on the walls. This is a rhetorical expedient used also in the Ragionamento Secondo of the same Giornata. Here Vasari introduces the story of Pietro il Gottoso through Francesco's words, and then adds that it will not be necessary to paint the pictures, now that the Prince has told the full story:

- P. "...non fate doppo Cosimo le storie di Piero suo figliuolo? Il quale successe e governo' lo stato poi, ed, ancora che fu storpiato dalle gotte, so pure che e vinse con la prudenza il veleno di molti cittadini.
- G. Vostra Eccellenza dice il vero; ma io passo tutto con silenzio di storia, parendomi che e' non bisognasse far altro che il ritratto suo nella camera di suo padre, che lo esempio del quale si vede che lo imito' grandemente.
- P. E gli giovo' assai, che molti si scopersono nemici palesi, che mentre visse Cosimo stettono occulti...
- G. Vostra Eccellenza in breve ha detto i gesti suoi, senza che io li dipinga..."⁴²

After all, the didactic-propagandistic aim has been reached, not through the image, but through the words. As the painted istorie have limitations imposed by the choice of the programme, by the amount of space available, and by the relative inaccessibility of the location, the Ragionamenti can be used to complete the historical narrative. The aim of Vasari the writer could not be more explicitly declared: the reader is given not only the necessary facts to complete the historical picture - and to find himself in awe of the destiny of the Medici, but also enough details on the decoration to appreciate the efforts, skill and invenzione of Vasari the painter.

The task of conveying the "universal" level of the moral meaning, which had been hidden beneath the mythological stories of the Giornata Prima, is here carried out by the representations of Virtues and allegorical figures flanking the istorie. In the Sala di Cosimo Vecchio, for instance, the image of Cosimo surrounded by letterati and artists is accompanied by the figures of Fame and Eternity. The text describes the attributes of the two figures, and explains how these concepts refer to the qualities of Cosimo's patronage:

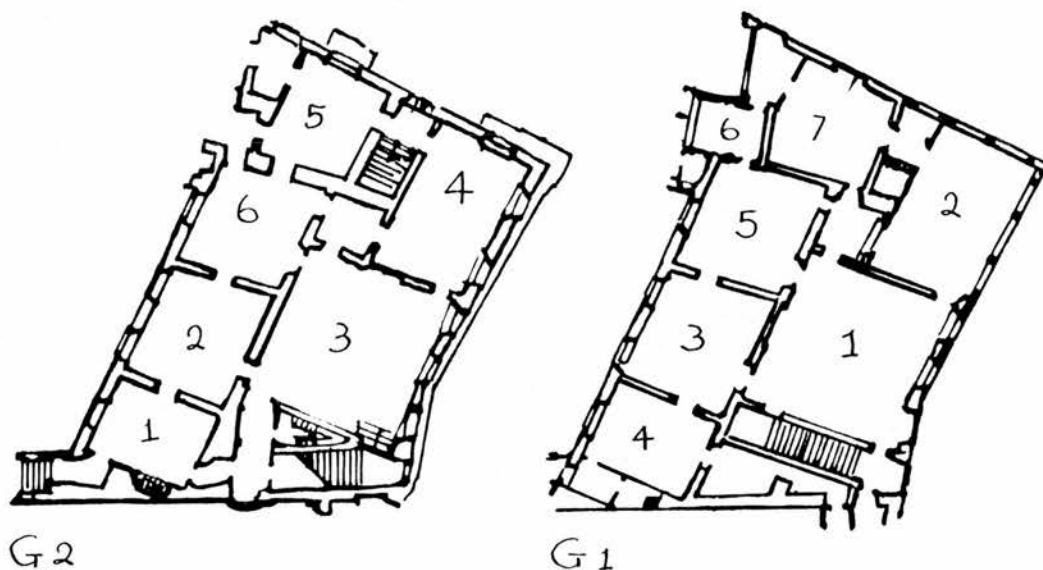
"...la Fama non dice mai tanto con le lingue, di che ha piena la vesta, figurata per i savi, che le cicale che odono, che sono il popolo minore, non facciano maggior romore, portando con le ale il nome di colui che merita lode in quella parte di altezza, dove non aggiungono altro che le ali della fama; la tromba di fuoco e' per la maledicenza delle opere tristi: e la d'oro per le lode eterne di quelle buone, che si lasciano risonando per il mondo, dove ella cavalcando si fa sentire".⁴³

Here the meaning is conveyed through the importance of the event represented in the istoria, and by the moral qualities illustrated by the story.

The evidence collected appears to show that the Ragionamenti cannot be read as a guidebook to the decoration: it seems to be demonstrable with reasonable certainty that there are layers of meaning in the text which were not present in the minds of those who drew up the programme.

This conclusion raises important questions about the interest which developed during the 16th century for the development of multiple meanings to be explored within certain contexts, and for images as potential carriers of meanings. The problems created by this taste brought the need for texts to convey these meanings to the public. This will be the subject for Chapter 9 of this thesis, and some of the implications will be examined in Appendix III.

Fig. 1 Visits through the two Palazzo Vecchio
apartments according to the Ragionamenti



- G2. Appartamento di Leone X
 G2 1 Sala di Cosimo Vecchio
 G2 2 Sala di Lorenzo
 G2 3 Sala di Leone
 G2 4 Sala di Clemente
 G2 5 Sala del Signor Giovanni
 G2 6 Sala di Cosimo

- G1. Appartamento degli Elementi
 G1 1 Sala degli Elementi
 G1 2 Terrazzo di Saturno
 G1 3 Sala di Opi
 G1 4 Sala di Cerere
 G1 5 Sala di Giove
 G1 6 Terrazzo di Giunone
 G1 7 Sala di Ercole

NOTES

1. Major studies of Vasari and of the Ragionamenti follow this line: In her important monograph on Vasari P. Barocchi writes:

"Un martellante allegorismo, cui concorre lo scibile mitologico, presiede a tutto il ciclo del Quartiere degli Elementi, dove Cosimo I viene di volta in volta assimilato a Venere che, 'aspettata dal cielo in questo mare del governo dalle torbide onde, le ha rendute tranquille' a Vulcano...a Cerere,... a Opi... L'attuazione figurativa di tale macchina, dove lo sforzo di tutto ricondurre al ducale astro di casa Medici tocca talvolta culmini di eroicomica disinvoltura, ha conseguito un risultato al piu' dignitosamente unitonale". (Vasari Pittore, Milan 1964, pp. 39-40).

Discussing the Appartamento di Leone X, Barocchi notes: "E' proprio il Ragionatore che ci svela confidenzialmente l'ingranaggio della sua organizzazione, minutamente registrata negli appunti dello Zibaldone" (op. cit. p.42).

In an essay of 1981, Barocchi repeats her assessment of the programme: "Un allegorismo non piu' allusivo (come nella Sala delle Udienze o nel Salone dei Duecento) ma martellante, alimentato da tutto lo scibile mitologico, presiede al ciclo del Quartiere degli Elementi...La trama di un cosi' elaborato elogio cortigiano rincara le precedenti esperienze condotte dal pittore a Venezia (nell'apparato Sempiterni) ed a Roma (nelle scene della Cancelleria) su suggerimenti di Pietro Aretino, del Caro e del Giovio". ("Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e storiografia artistica contemporanea" in Nouvelles de la Republique des Lettres, I, [1981] pp.13-39, reprinted in the collection of essays by Barocchi Studi Vasariani, Turin 1984, pp.112-134).

J. Seznec had already seen the Ragionamenti from this perspective: "(Vasari's) aim is certainly to make known to the wider public the meaning of a work which he himself knows to be unintelligible, especially since it is still further complicated by all sorts of allusions to the Medici family". (Survival of the Pagan Gods, p.288).

E. Allegri and A. Cecchi explain the meanings of the two apartments decorations, using the Ragionamenti as a guidebook, in Palazzo Vecchio e i Medici. In his book Palazzo Vecchio published in 1911, A. Lenti had already described the subjects of the decoration as forming "un parallelo" between the two apartments (p.160).

R. Klein again sees the frescoes as possessing a number of possible meanings, and does not distinguish between images and text: "...un insieme tale come gli affreschi Vasariani del Palazzo Vecchio poteva ammettere tanti significati coerenti e paralleli quanti un testo biblico: la storia mitologica poteva essere interpretata secondo un senso fisico, morale, religioso e politico...la decorazione di Palazzo Vecchio fa pensare a quelle composizioni polifoniche

.../la chiave' che non esistono ne' per il pubblico, ne' per il musicista, ma solo per l'analisi". La Forme et l'Intelligible, Paris, 1970, pp.150-53 (my translation).

J.L. Draper in his study of the Ragionamenti takes the text as a description of the paintings and an explanation of the original meanings contained in the programme: "...We have only considered the predilection for underlying meanings in individual paintings and looked at the relationships between paintings in a given room. The decorative programme is much more complex than these investigations reveal. To appreciate more fully the ideas which bind the paintings into a conceptual system, it is necessary to examine the decoration of the palace as a whole..." Draper, op. cit., p.25.

T.S.R. Boase, in Giorgio Vasari, the Man and the Book, Princeton, N.J. 1979, discussing the programme of the Appartamento degli Elementi, writes: "The concepts turn out in Vasari's explanation to be the benefits of the Medicean rule". (p.306).

More recently, H.T. van Veen, in Letteratura artistica e arte di corte nella Firenze granducale, Florence 1986, defines the Ragionamenti purely as "una descrizione delle decorazioni eseguite da lui e dai suoi assistenti in Palazzo Vecchio a Firenze, tra il 1555 e il 1571". (p.10).

2. E. McGrath discusses this problem at length in "Il Senso Nostro: the Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes in the Palazzo Vecchio" Giorgio Vasari Conference 1981, pp.117-34. McGrath writes that there certainly were in 16th Century programmes "comparisons of contemporary events with mythological stories", but that usually "the analogies were almost always rather simple". Disputing also the a priori existence of the "molto doppia orditura", she concludes that "Vasari's claim about the thematic correspondence between upper and lower storey is never actually justified. Moreover, even the first 'senso nostro' given to the mythological apartments in the Giornata Prima of the Ragionamenti clearly played no part in determining the choice of subjects or their position and treatment in the decorative programme, but was rather Vasari's own interpretation of his pictures as a form of panegyric, all the more ingenious for being composed after the fact".

This reading of the Ragionamenti had been anticipated in my entry in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue, 1981, p.209 "Quel programma dichiaratamente celebrativo che il Vasari annuncia nei Ragionamenti ...sembra essere lo sviluppo di un momento posteriore alla stesura delle prime invenzioni".

C. Hope, in his "Artists, Patrons and Advisers", pp.293-343, examines the same problem with similar conclusions:

"In the era of mannerism, however, a taste for complex imagery and genuinely learned allusions was unquestionably in fashion in painting and sculpture as well as in lesser art forms, even though it was very far from an invariable rule. An incidental consequence was that someone like Vasari could be tempted to overinterpret works from an earlier period, as he did when he identified the two women in Titian's Worship of Venus as Bellezza and Grazia..." Hope goes on to state that "in certain contexts even ex-post-facto interpretations could be perfectly acceptable. Vasari's suggestion that the fresco of the Arrival of Saturn in Italy in the Palazzo Vecchio could be taken as an allusion to the meeting of Charles V and Clement VII in Bologna - a type of reading totally absent from Cosimo Bartoli's programs - is presumably typical of a whole class of flattering comments by Medici courtiers". Following this line of arguments, Hope notes, with reference to Caro's programme for Caprarola: "The point here is not merely that Caro's programme was learned, but that it was seen to be so". And further, "to unravel the iconography was evidently a sort of intellectual game, like explaining an impresa; and on this occasion Caro seems to have gone out of his way to make it as difficult as possible".

Hope mentions the Ragionamenti again in the context of his discussion on the iconography and on the programme of the Sala Paolina in Castel Sant'Angelo in the review of R. Harprath's Papst Paul III als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg in Burlington Magazine, 935, CXXIII (February 1981), pp.104-5. Hope sees the Ragionamenti as an exercise in courtly flattery "as courtiers were trained to do".

In another context, Malcom Campbell reaches similar conclusions. Discussing Vasari's portrait of Alessandro de' Medici, and in particular the painter's letter to Ottaviano de' Medici, dated probably between August and December 1534 (Florence, Biblioteca Riccardiana cod 2354, ff.9v - 11r), Campbell states: "...direi che il testo della lettera dovrebbe essere studiato con cura come un' interpretazione letterale di ogni aspetto del concetto attuale del quadro. Il testo insomma andrebbe considerato come un esempio assai giovanile dell'uso da parte del Vasari della sua molto cortigianesca interpretazione 'nel senso nostro' e non come un'interpretazione che sia totalmente generica del ritratto". ("Il Ritratto del Duca Alessandro de' Medici di Giorgio Vasari: Contesto e Significato", in Giorgio Vasari, Conference 1981, pp.339-61). Mentioning the Ragionamenti, he concludes that this text "scritto piu' di trent'anni dopo questa lettera indirizzata a Ottaviano de' Medici, (e') L'esempio piu' sofisticato e retorico di questo modo di dire". Cf. also Appendix III of this thesis: "The treatment of historical events in some mid-16th Century decorative schemes."

3. Vasari's ekphrasis in the Lives has been analysed by S.L. Alpers in "Ekphrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's 'Lives'", J.C.W.I, XXIII, (1960), pp.190-215.

Alpers sees the Lives as being composed of "four distinct traditional ways of writing on art" of which the descriptive parts are in the rhetorical tradition of ekphrasis found in Homer, Statius, Martial, Philostratus, Lucian and others:

"Vasari does not indicate the arrangement of the figures. His interest is specifically in the subject of the picture, which he attempts to make as real for the reader as it is for the viewer. In each case his major concern is psychological - the artist's convincing depiction of certain real emotions: the patience of Giotto's fisherman, the ardour of Masaccio's Peter and the satisfaction of the tax-collector, the obstinacy of Judas in the Leonardo and finally the feelings of the toiling, attentive, or puzzled apostles. This is accompanied by exclamations on the skilful imitation of certain physical and material details: the sail, Peter's red face, and the real tablecloth of the Last Supper". (p.193).

"Alberti's definition of 'istoria' clearly states the central concern of Renaissance ekphrasis - that emotion can only be expressed by real action. It is the seminal formulation of the relationship between the technique of depicting reality and the telling of a story in paint, and it supplies the rationale for the concern with representational technique that we find in Renaissance ekphrasis". (p 199)

She also attributes to the taste of ekphrasis the development of complexities in programmes and meanings/interpretations: "The rich narrative ekphrasis had a new and different relationship to art when it became the programme for the complex historical or allegorical works of the mid-century. The numerous pages of instructions from Annibale Caro to Taddeo Zuccaro about the decoration of a single room dedicated to Sleep are a grotesque exaggeration of Ekphrasis. There is no longer any interest in expressive force but rather in a kind of allegorical meaning to which expressions is but incidental. Ekphrasis as complex allegory now becomes the motivating force behind art itself, and the artist consciously tries to paint this sheer complexity of meaning"

4. Vasari-Milanesi IV, pp. 342-43
5. Vasari-Milanesi VIII, pp.15 ff.
6. I Quindici libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' Gentili con la sposizione, e sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell'istorie appartenenti a detta materia, tradotti et adornati per M. Giuseppe Betussi da Bassano, Venice, 1554.

Vasari's debt to this text has been examined in Chapter Three of this thesis.

7. Boccaccio, op cit., p. 8 r.
8. Bartoli, Ragionamenti Accademici, Ragionamento Secondo, fol.23 a and b.
9. Ibid.,Ragionamento Quarto fol.58 a and b.
10. Vasari-Milanesi VIII, p.33.
11. C. Davis, "The Pitfalls of Iconology", pp 79-94:
 "Vasari's first idea, the Paris drawing, is undeniably more accessible, more beautiful, more pleasing in the traditional sense, and it doubtless would have led to an artistically more successful painting. More important than the Palazzo Vecchio painting's atmosphere of romance is the de-dramatization of the event. Not only is it framed by a chorus of isolated allegories, but the castration itself is withdrawn into an allegorical existence. Indeed Vasari writes of the gods in his Palazzo Vecchio cycle, 'under their names are hidden allegorically the concepts of philosophy'."

Bartoli's own directions are to be found in Frey, I, pp 410-12, and in Zibaldone pp.74-77. (See Chapter 3 of this thesis).

12. The relationship between Bartoli's instructions and the text of the Ragionamenti has been examined in Chapter Three of this thesis.
13. Vasari-Milanesi VIII, p.20.
14. Ibid., p.22.
 These words follow Vasari's explanation on the corpo cosmo and of the representation of Saturn's hand touching the sign of Capricorn in the Zodiac, in the central section of the ceiling, the Castration of Caelus. Vasari writes that the Capricorn is the ascendent of Duke Cosimo, "...e mediante i loro aspetti fanno luce benigna alla palla della Terra, e particolarmente alla Toscana, e, come capo della Toscana, a Firenze, oggi per sua Eccellenza con tanta justizia e governo retta" (Vasari-Milanesi VIII, p.22) .
15. Ibid., p.21.
 This is the first reference to a "Medicean meaning", after the more general parallel between the reorganization of Palazzo Vecchio and that of the government " ..il Duca nostro adesso mostra appunto in questa fabbrica il bel modo che ha trovato di ricorreggerla, per far di lei, come ha fatto in questo governo, di tanti voleri uno solo, che e' appunto il suo".
 (Vasari-Milanesi VIII, p.16).

16. Ibid., pp.25-6.
17. Ibid., pp.28.
18. " ... the central conceit that Ceres setting out on her chariot to look for her lost daughter represents the constant concern of Cosimo I for the provisions of his city...is even less well-chosen, since the whole point of the ancient legend was that Ceres neglected her proper care of her domain, so that the earth ceased to produce sustenance for the people, when she undertook her frantic search for Proserpina...
...conversely, images are left uninterpreted, as, for example, the episode of Ceres in Hades, destroying the instruments of agriculture in her grief and fury. Nothing in this display of frustration and vandalism could readily be used to glorify the rule of Cosimo, so its 'meaning' was quietly omitted. Had the allegorical potential of the subjects in fact been a guiding consideration, we would certainly have a very different scheme of decoration". (E. McGrath op. cit., p.125).

McGrath goes on to say that the choices of istorie for the Terrazzo di Giunone "treat exclusively of her reactions to her husband's extra-marital affairs" and that the choice would have been different if they had intended to illustrate parallels between the goddess and the duchess.

On a general sense, the comparison between Juno and Eleonora is an obvious one. In fact, a celebratory parallel between them can be found in P. Giovio, Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che communemente si chiamano Imprese, Venice, 1556, p.96.

But, as McGrath points out, the problems appear when Vasari deals with particular interpretations. Discussing the stories of Callisto and Io, McGrath underlines that Vasari's analysis "distorts the whole mythological story, since Jupiter transformed Io and set Callisto in the sky not in order to punish these nymphs, but to save them from Juno". (p 126).

19. See note 11 and Chapter Three of this thesis.
20. J. Bryce (op. cit) pp.65-6, discusses the role of Cosimo Bartoli in the development and use of interpretations, but does not separate the programme as devised by Bartoli and Vasari from the text of the Ragionamenti.

"But of all this (political symbolism) there is no sign in his (Bartoli's) letters, although it undisputedly forms part of the grand symbolic pattern of the two suites as explained in the Ragionamenti" (p.62.)

"Bartoli's invenzione does...contain an element of political symbolism, but it is of a general nature and consonant with the moralizing tradition of myth...Vasari repeats all this but goes on to specify the ideal princely comportment of Cosimo I, and by dint of extraordinary mental gymnastics (and in spite of supposed ducal disapproval of 'le cose sforzate')... identifies Ops and her lions with Cosimo and his Florentine subjects...Do we none-the-less propose Bartoli as the author of the political and

../astrological references of the Sala degli Elementi and the Sala di Opi, and possibly of the remainder of the suite? Of the first, as a consistent Medici apologist, he would certainly have been capable, and it is worthy of note that details found in Vasari's Ragionamenti can also be discovered in Bartoli's later writings." op. cit., p.65-6.

21. Frey, I, p.414. Zibaldone, pp.71-2.
22. Vasari Milanesi VIII, pp.46-7.
23. Ibid, p.51. Vasari elaborates: "Dico che il principe nostro d'ogni tempo partisce i negozi e faccende sue, secondo i mesi e secondo la qualita delli uomini...".
24. Frey, I, pp.411-12, Zibaldone, p 76.
25. A.V.A. Ms 31, fol37, published in Zibaldone, pp.204-06. C.Davis (Giorgio Vasari Exhibition Catalogue, 1981, pp.211-12) writes that this is the only autograph fragment of the text of the Ragionamenti, and notes that the parallel passages in the finished text are "infarciti di una erudizione che forse non e' da attribuire interamente al Vasari". The Zibaldone version of the description of the Sala d'Ercole can be schematized as follows:

the material has been chosen:

- a) "come cosa illustre celebrata" and
- b) "come uno specchio"

The subjects are then set out in the following order:

Hercules fighting against the lion and the Hydra

Meaning

Application to Roman history

Application to the Duke ("il senso nostro")

Garden of the Hesperides

Meaning

Application of the Duke

Cacus

As the symbol of the palace and meaning

Antaeus and other stories

Step by step explanation of the meanings

26. Vasari often suggests interpretations, introducing them with, for example, "potrebbe si facilmente applicare", or "che tale si potrebbe dire" or "si puo' facilmente simigliare". (Vasari-Milanesi VIII, p.39).

27. "Tutto questo intessuto dell'elemento dell'Acqua, Signor Principe mio, e' accaduto al duca signor nostro, il quale venuto in aspettamento dal cielo in questo mare del governo delle torbide onde, e fatte tranquille e quiete, per la difficulta' di fermare gli animi di questi populi tanto volubili e varj per i venti delle passioni degli animi loro, i quali sono dalli interessi proprj oppressi, che gli lascio, e piu' non ne ragiono, prima perche non e' la mia professione, poi perche' chi volesse per allegoria simigliare ogni cosa a sua Eccellenza, saria un peso dalle spalle d'altra maggior figura di corpo, che non e' il mio; ma io non dico gia' che molte cose, che io mi son immaginate come pittore, io non le abbia applicate alle qualita' e virtu' sue, perche' la intenzione mia pura e' di non parere che di lontano io voglia tirar a' sensi suoi questa materia, massimamente che io conosco che le cose sforzate non gli piacciono sapendo noi quanto le sue sieno vere e chiare; mi basta solamente mostrare a chi intende parte della invenzione mia, e dove io ho gettato l'occhio perche' non cerco in queste storie di sopra voler accomodare tutti i sensi proprj a queste, se di sotto ho fatto le sua come le stanno; e per Adone cacciatore, e Venere, che si godono e contemplano, e' fatto per le volonta' e amori di loro Eccellenze illustrissime, che mai e' stato signore che abbia amato piu' la consorte sua, che questo, che ne abbia cacciato via le fiere umane piene diviti, che questo principe; e molte altre etimologie ci sono, che per brevità si lassono". Vasari-Milanesi VIII, pp.28-9.

28. F. Rabelais, Gargantua & Pantagruel. 1532.
 I have used the Penguin edition, translated and edited by J.M. Cohen, first published 1955, p.38. McGrath mentions (op. cit., p. 130) other examples of this taste for elaboration of meaning and topical panegyric. A series of heads by Archimboldo was presented in 1569 to Emperor Maximilian II. McGrath explains that the heads "were accompanied by Latin verses composed by a court humanist, G.B. Fonteo, in which the paintings were, as the author puts it, 'animated' for the emperor, and presented as 'imperial allegories'. Thus the conglomeration of appropriate animal, vegetable, or mineral components of each head...were said to reflect the harmony that exists under the beneficent rule of Maximilian, while the conjunction of a group of Elements with four corresponding Seasons were specifically related to the Hapsburg marriage policy at this date". McGrath goes on to say that in this way the paintings acquired topical significance, and that new interpretations were added in 1571. She points out, however, that certain elements such as imprese or the Golden Fleece had been introduced by the painter himself and that they "were certainly introduced to connect the pictures in a complimentary way to the emperor". (p.131).

McGrath also discusses how "in the Medici circle, even the Chimaera of Arezzo discovered in 1533 and acquired by Cosimo I, could, it seems, neatly serve as a piece of panegyric: it is, as Gabriel Simoni graphically indicates, nothing other than the Duke's capricorn mounted on the Lion of Florence". For Vasari (Vasari-Milanesi VIII, p.164) the Chimaera placed in the Sala di Leone has a double Medicean meaning "...ma perche' come Bellerofonte colla sua virtu' domo' quella montagna quale era piena di serpenti, camozze e leoni, fa il composto di questa chimera, cosi' Leon X, con la sua liberalita' e virtu', vincessi tutti gli uomini; che lui ceduto poi, ha voluto il fato che la si sia trovata nel tempo del duca Cosimo, il quale e' oggi domatore di tutte le chimere".

The concept of "elaboration of meanings" can be found in a letter by Vincenzo Borghini. Writing to Cosimo I, with the programme of the apparato for the wedding of Francesco and Giovanna d'Austria, Borghini comments: "...e leggendo poeti, et altri buoni scrittori, e anche riconsiderando meglio, e ripensando sopra le cose dette, s'andra' di mano in mano rassottigliando, abbellendo, et arricchendo queste intentioni..." (G. Bottari, Raccolte di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Rome, 1751, Vol.I, p.133.

Cf. also Appendix III of this thesis.

29. This letter has already been quoted in Chapter Two, "The dating of the Ragionamenti, and the Uffizi manuscript".
30. P.W. Richelson, Studies in the personal imagery of Cosimo I de' Medici (University of Princeton Ph.D. 1974) New York and London, 1978, Cosimo's correspondence with Vasari shows that the Duke felt no aversion to a little allegorical embroidery of his role". (p.11).
31. For an alchemic interpretation of the decoration of the Palazzo Vecchio, but especially of the Sala degli Elementi, see G. Lensi Orlandi, Cosimo e Francesco de' Medici Alchimisti, Florence 1978, pp.52-67. M. Dezzi Bardeschi (ed) Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio, Florence, 1980, pp.72-86. See also by the same author "La grande opera in Palazzo Vecchio". It is interesting to note that the manuscript of the Ragionamenti contains at least one reference to alchemy which was excluded both from the 1588 printed edition and from the Milanesi revised edition 1906: il nostro duca quale e' mercurialissimo, si per propria virtu' nel negoziare con gli uomini eloquenti, e quanto egli come Mercurio sopra gli Alchimisti sappia tanto di quella professione". (Vasari-Milanesi VIII, p.33). J. Bryce also mentions astrological and cabalistic meanings, in particular the doctrine of Sephiroth in the Castrazione del Cielo (J. Bryce, op. cit., pp.60-2). For the connections between astrology, mythological figures and alchemy, cf. also the catalogue of the exhibition. "Astrologia, magia, alchimia. Firenze e La Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento, Florence 1980.

32. Vasari-Milanesi VII, p.698.

33. Ibid., p.698.

34. On Cosimo's imagery and references to classical history and mythology, see P. Richelson; K. Forster; Langedijk.
See also L. Ettlinger "Hercules Florentinus", M.K.I.F. XVI (1972), 119-42; J. Cox-Rearick, Dynasty and Destiny in Medici Art, Princeton N.J., 1984.

On the theme of classical imagery see also the interesting observation concerning Rosso's Gallery of Francis I in D. and E. Panofsky, Pandora's Box, the Changing Aspects of a Mythical Symbol, Princeton, N.J., 1962, pp.34-54.

35. In the Life of Michelangelo, Vasari writes that, during his visit to Rome in March 1560, he showed Michelangelo the model of the Palazzo Vecchio and the drawings of the two decorative cycles. After mentioning the names of the rooms, Vasari adds that Caro read to Michelangelo: "un dialogo, ove si dichiarava tutte le istorie ed il fine di tutta l'invenzione, e come le favole disopra s'accomodassino alle istorie disotto" (Vasari-Milanesi VII, p.259). It must be pointed out that here Vasari explicitly mentions the doppia orditura in connection with his dialogue .

The preparatory work carried out by Vasari for the Ragionamenti provides us with more evidence. The list of topics related to the life of Leo X, and derived from P. Giovio's La vita di Leone X, from which sections were summarised and paraphrased for the Ragionamento Terzo, Giornata Seconda, ends with a note on an "epilogho sopra l'ordine delle storie di sopra delli elementi i quali obedirano alla grandezza di questa casa non solo in leone ma in tuttj i suoi nipotj". (Zibaldone pp.243-44).

It is important to stress that this reference to the doppia orditura appears in the context of the sources used for the writing of the Ragionamenti, and not of the material used for the programme. The Giovio source has been discussed in Chapter Three of this thesis.

Vasari will eventually use his "epilogho" at the beginning of the Giornata Seconda, Vasari-Milanesi VIII, pp.85-6.

36. E. McGrath (op.cit. pp.121 ff.) again points out inconsistencies in the doppia orditura. She notes for example that in the Giornata Prima Vasari had connected episodes of the stories of Saturn with episodes in the life of Clement VII (The Reception of Saturn by Janus = meeting at Bologna between Clement and Charles V. The building of the Janiculum in honour of Janus = Clement's commission for the New Sacristy in Florence). McGrath writes, "neither of these themes was represented in the Sala di Clemente;

.../nor indeed does Vasari indicate in his account of the Sala di Saturno that the allusions to Clement VII that he extracts from the pictures have a particular relation to the room below, which he would surely have done, had he already devised a scheme of correspondences". She goes on to state that while the "comparison with Cosimo il Vecchio (and Ceres) and the conceit of a correspondence of upper and lower rooms was contrived ex-post-facto, the allegorical reference to the rule of Cosimo I was quite different, and represented the real, original meaning behind the iconographic scheme". McGrath concludes: "Vasari's frescoes...invited no symbolic reading they were perfectly comprehensible and are sufficiently explained as a straightforward series of mythological decorations, each devoted to a different, but appropriately related god. Evidently too they were created as such, with no preconceived idea of any Medici applications they might evoke". (op.cit. p.124).

37. Vasari-Milanesi VIII, p.121.

38. See n.35 above.

This is the interpretation suggested by Allegri and Cecchi, op. cit., p.114: "La Sala di Leone X assolve nel quartiere omonimo la stessa funzione e ha lo stesso significato di quella degli Elementi nelle stanze soprastanti, con una corrispondenza iconografica e simbolica esplicitamente dichiarata dal Vasari per la sala di Cosimo il Vecchio e quella di Cerere. Anche la sala in questione, dedicata a Leone "principio" di tutti gli eroi di casa Medici nel Cinquecento, si lega al primo ambiente del quartiere superiore, con la raffigurazione degli Elementi, espressione della volonta' divina, con l'origine del mondo e la creazione della cose, concetti resi attraverso complesse figurazioni allegoriche".

39. As McGrath notes (op. cit., p.122) in an architectural sense there is no absolute correspondence between the two apartments: "...how could an exact iconographic connection have been contrived when the rooms of the two storeys differ in size and number?" The space corresponding to the Terrazzo di Giunone is, in the Appartamento di Leone X, occupied by a scrittoio decorated with an image of Julius Caesar writing the Commentarii - and therefore the whole of the Ragionamento Sesto, Giornata Prima, is without correspondence.

40. This clearly appears also from the inventory of 1570, already discussed in Chapter 6 of the thesis, where the Sala di Cosimo is indentified as "la prima camera che sciende di Guardaroba". A.S.F. G.73 fol.742.

41. Le Vite di Leone Decimo et d'Adriano Settimo Sommi Pontefici...
scritte per Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera, et tradotte
per M. Lodovico Domenichi, Florence, 1549.

As discussed in Chapter 3, the numbers preceding the events listed in ms.42, fol. 106 in the Archivio Vasariano in Arezzo, published by Del Vita in Zibaldone (pp.235-244) refer to the page numbers of this translation.

42. Vasari-Milanesi VIII, p.104.
43. Ibid., p.101.

Chapter Nine

Descriptions of ephemeral "apparati" and the Ragionamenti

The writing and publication of the Ragionamenti is an aspect of the deep interest, both in the description of art works and in the problem of meaning, which is rooted in the aesthetic and philosophical sensibilities examined in Chapter Seven of this thesis. Seen from this viewpoint, the conception of the Ragionamenti is one of the first and more complex examples of a particular literary genre, the description of permanent art works. The second half of the 16th Century saw a growth in the publication and circulation of an ever increasing number of texts. Some of these described permanent works, while others dealt with ephemera: apparati for triumphal entries, funerals, weddings, mascherate and trionfi.¹ In this chapter the relationship of the Ragionamenti with these descriptions will be examined from the point of view of the function of these texts. An attempt will be made to identify the character of the reading public for whom these descriptions, as well as the Ragionamenti, were written. Finally, the text of the Ragionamenti will be examined to identify functions specific to this particular work. As suggested in the previous chapter, the question of function is fundamental to the Ragionamenti, since it is related to the problem of meanings and their elaboration.

The number of works dedicated to the celebration of important public events in the life of 16th Century cities and courts, and to the description of the complex apparati prepared for these festivities, is very large

.../indeed. In fact, the number of these works grew with the increasing use of the printing press. In his analysis of the description of the decorations and ceremonies for the wedding of Cosimo I and Eleonora di Toledo in 1539, B. Mitchell notes that the publication of these descriptions was at that time not yet common, since they relied on being circulated in manuscript form and often in the format of a private letter. However, Mitchell writes, printed texts soon took the place of manuscripts, and works of this type became more numerous during the century.² It also seems that, relying on texts which could explain historical allusions and allegorical meanings, the apparati of the second half of the century became richer and more complex than the earlier ones. Among other possible explanations, this may be taken as a sign of the increasing sophistication of the spectators, as well as of the advisers who prepared the programmes.

One of the most important reasons for the popularity of these texts was that the written word provided a permanent record of the works described, of the intentions of the patrons, and of the letterati who had prepared the programme. But, as R. Hirsch notes, the readers' taste was the main factor which determined the type of books to be printed during this period.³ A vast number of books and booklets dealing with accounts and descriptions of contemporary events, from battles to ceremonies, was published during the 16th Century. This seems to indicate not only a propagandistic intention on the part of princes and rulers,⁴ but also an appreciation and interest, on the part of the reading public, for documentation of certain aspects of the political and cultural life of the city.

For the publishers these works came to represent a profitable area of investment because of demand, especially at the time and immediately after the event. Raffaello Gualterotti, in a letter dated December 1588 asking for the privilegio for the publication of the description of the apparato for the wedding of Ferdinando I and Christina di Lorena, writes that these books, which were sold very cheaply at 2 giulii by well-known printers like the Giunti, allowed the printer to cover expenses only if they were produced in editions of at least 1,000 or 1,500. But, Gualterotti complains, it was very difficult to sell more than 2,000 copies, because "in capo a un mese hanno perduto la meta' del pregio".⁵

As a literary genre, the accounts and descriptions of apparati occupy an interesting half-way position between the description of permanent art works and the documentary narration of important contemporary events. In fact, on the one hand they deal with the explanation of the complexities of the imagery - that is, with hidden meanings present in emblematic representations or with the identification of historical facts and characters - while on the other they are used to chronicle a public spectacle and to stress topical references. They reveal artistic concerns, but they also represent a memento of the occasion and a vehicle for a propagandistic message.⁶ Therefore, from the point of view of function, an analysis of these texts shows an interesting mixture of preoccupations.⁷

One of the functions of these texts was to provide a commentary to the imagery of the apparati, and in this case the descrizioni were used as guidebooks. Preparing the programme for the apparato for

.../the wedding of Prince Francesco and Giovanna d'Austria, Vincenzo Borghini writes that, ideally, the apparato should be seen with the guidance of the book, since this will allow the spectator to understand the meaning:

"Sarebbe di grande soddisfazione a q(est)o universale, che quando cose si scuoprano, si potessi insieme vedere gli scritti di m. Domenico Mellini, che darebbe luce a tutta questa invenzione".⁸

The reading public, therefore, was being instructed and educated by the letterati and guided towards a particular approach to the perception of art works - an approach which, on the whole, privileged the intellectual content of the works and of the allegorical imagery. The role of the descrizioni in the "artistic education" of the reading public was therefore quite important, because of the sheer number of these texts in existence. The following extract, taken from the description of the apparato for the entry of Giovanna d'Austria in 1566, attributed to G.B. Cini, is a good example of this approach:

"Ma il terzo ordine di sopra...era per la costei istoria figurata la medesima reina (Caterina de Medici) con gran maestà a sedere, che dinanzi aveva due bellissime donne armate; l'una delle quali, presa per la Francia, che inginocchiata stava, pareva che gli presentasse un bellissimo putto di regal corona adorno; sì come l'altra in piede, che la Spagna era, pareva che in simil guisa gli presentasse una leggiadrissima fanciulla: volendo pel putto intendere del cristianissimo Carlo IX, che oggi per re della Francia e' reverito, e per la fanciulla l'elettissima regina di Spagna, moglie dell'ottimo re Filippo."⁹

Because of the levels of literacy, the reading public was obviously rather restricted. It has been calculated that this public in 16th Century Italy was made up of 10-15% of the population.

Nevertheless, it cannot be thought of as homogeneous.¹⁰

As the functions of the text were varied, so were the types of reading public and their intentions. At the highest level of the scale one can place members of government and courtiers, who would have been primarily interested in the political message contained within the meaning. Some of these literary works were at times dedicated to this important class of readers. For instance, Giambullari's account of the 1539 Apparato e Feste nelle Nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze e della Duchessa sua Consorte is addressed to Giovanni Bandini, the ambassador to the Emperor Charles V who had in fact arranged the marriage. The 1584 Descrizione delle pompe e delle feste for the visit to Florence of Vincenzo Gonzaga and Leonora de Medici is dedicated to Alfonso d'Este. This type of public would have been interested to derive, from the imagery of these spectacles, observations on the political situation.¹¹ Reporting to the Venetian Senate from his visit to Florence in 1589, on the occasion of the wedding of Ferdinand I to Christina di Lorena, the ambassador Francesco Contarini writes that he will not describe the apparati because everything will be soon put into print:

"so che sarebbe mio carico di riferire alla Serenita' vostra gli apparati, feste e piaceri veduti da me in queste sontuosissime nozze, ma dovendosi presto dar alle stampe tutto questo successo particolarmente, lascero' d'attendiarle".¹²

On a different level, that of communication of the political message, these texts gave a considerable opportunity for the patrons of such spectacles: they could put across certain information to a very wide audience.

Together with the interest shown by the political élite, the responses of the erudite élite to this literary genre can be examined.¹³

It has already been pointed out that the interest of the letterati can be deduced by their concern, as could be expected, with the problems related to the explanation of meanings. Borghini, for instance, insisted that the level of imagery should not be made too simple, but that it should be directed to a moderately learned person with a lively mind, a "spirito svegliato e non privo interamente di dottrina."¹⁴

In his Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degli Iddei dei Gentili printed in Florence on the occasion of the festivities for the wedding of Prince Francesco and Giovanna d'Austria, Baccio Baldini writes that the meaning must be explained, because "in quel tempo che ella duro' a andar fuori la non fusse cosi' compresa da ognuno, per questo forse da qualcuno biasimata". But Baldini is not concerned with the "Fornai, Pizzicagnoli et Maniscalchi" singled out by Vincenzo Borghini as an example of uncomprehending public: they will remain without explanation and will have to be content with the considerable but more superficial attractions of the spectacle. Borghini's position here is the same as Bartoli's and the writers examined in Chapter Seven of this thesis.

Baldini privileges the erudite reader with his insistence on the discussion of the meanings, on the many sources for the imagery, and on the complexities of the allegorical figures of the Mascherata. His learned Discorso does not possess that descriptive character which makes another text connected with the same event, the Descrittione dell'Apparato published by Giunti and attributed to G.B. Cini, quoted above, more lively and vivid.¹⁵

To conclude, these printed works fulfilled a number of functions: they were permanent records of ephemeral apparati: they were souvenirs of important public events; by glorifying determined aspects of the ruler's position, power and taste, they were an expression of cultural and political propaganda; they constituted a practical aid for a selected public to an understanding of the complexities of the allegorical meanings; they also guided the public towards an awareness of the existence of hidden meanings. Finally, they gave scope to the letterati for their exploration of a deeply felt interest in emblematic images and their meanings.

The Ragionamenti share with the works discussed above many similarities in form and function. As indicated above, the Ragionamenti are an example of the 16th Century interest in what lies beyond the veil hiding the truth - the significato behind the image.

How important this was to 16th-Century art theory has been discussed in Chapter 7 of this thesis. But it is suggested here that the development of this taste for learned discussions about interpretations, and for the elaboration of topical meanings, could have been aided by the popularity and wide use of, and familiarity with, the printed texts discussed above. A public used to reading descrizioni of apparati would have become versed in "reading" meanings, and would have had similar expectations when faced with a ragionamento about a decorative cycle. After all, these descriptions of ephemera were more widely available and numerous than descriptions of permanent art works.

Examining the artists' role and status during this period, E. Eisenstein notes how the character and interests of the artists themselves - the learned painters helped by the learned advisers - were influenced by the changes brought about by book production and by the increasing reliance on printed texts.¹⁶ These changes also altered the character and content of art works. The interests and priorities of the artists would have been, at least in part, shared by the reading public.

The Ragionamenti, therefore, would have counted on an audience attuned to their form and content, an audience whose faculties were already well-versed in the "revelation" of hidden meanings. This public would have comprised letterati, the courtly and the political elite, and the educated urban ceto medio.

There is, however, a most important and fundamental difference between the Ragionamenti and the descrizioni: the works the Ragionamenti purport to describe were not accessible to the public at large and the text therefore could not have been conceived as a "guidebook" to the viewing of the rooms. It is here necessary to stress that up to the second half of the 1570s, the two apartments were mostly used by the members of the Medici family, and that it was only from the late 1570's that they were given over to important guests. While the separation between private and public use is here a very artificial (and modern) one, and important visitors would always have had access to the two apartments, it can be said that the rooms became more public during the 1580's, after Palazzo Pitti had become the private residence of the Dukes.¹⁷ The immediate relationship between viewer, image and text, which Borghini had advocated in connection with the 1566 apparati, in this case does not exist. The consequence is that the text becomes privileged over the image, the author is liberated from the constraints of actuality and he is allowed to stress some chosen aspects. What these aspects were will become clear during the following examination of the various functions of the Ragionamenti, carried out with the supporting evidence of the text.

In the dedication letter dated 15th August 1588 to the Grand Duke of Tuscany Ferdinando de' Medici, which is included in the first printed edition of the Ragionamenti, Giorgio Vasari the Younger explains that this work, written by his famous uncle, is finally being published to make known "al mondo intero" those painted cycles in the Palazzo Vecchio illustrating "le innumerevoli attioni piene di generosa virtu'

.../di tanti eroi della casa vostra."¹⁸ Ferdinando, who had succeeded his brother Francesco the previous year, had begun in 1588 a new phase of architectural work in Palazzo Vecchio.¹⁹ It must therefore have seemed to Vasari the Younger that this was the right moment to make known to the reading public a work which, while glorifying the Medici, would also increase the fame of his already illustrious uncle.^{20.}

But what were the functions of the Ragionamenti as envisaged by Giorgio Vasari himself at the end of the 1550's? And what was the political and cultural background against which the manuscript had been written? While, as has already been discussed, Vasari had begun to work on the Ragionamenti from 1558, it is clear that, at least since the late 1560's, he had it in mind to make the text available to a public wider than the courtly guests of Cosimo and his family. It has already been mentioned that the forthcoming Dialogo is announced several times in Vasari's own Life of 1568.²¹ On one level the function of this text is linked to the necessity of glorifying the respective roles of patron and artist, and their places in society and in history. Let us remember that the late 1550's for Cosimo presented a very different situation from that of the beginning of Ferdinando's reign. When Vasari began to write the Ragionamenti, Cosimo could not yet have been sure of passing his title to his son. He was still only "Duke of Florence and Siena" and his position vis-a-vis the Emperor was still uncertain.

The glorification of Cosimo as a patron and as a ruler was therefore a crucial one. In his dedication, Vasari the Younger describes his uncle as being "inanimato dal patrocinato della felice memoria del serenissimo vostro padre", and this feeling would have been shared by the painter himself. Many times in his own Life Vasari makes clear that his ability as a painter has been promoted, encouraged and indeed made possible by the intervention of his powerful patron. Vasari writes, as a courtier would, but also with good reason and proper judgement, that Cosimo's faith in his capacities has given him the strength necessary to undertake such complex and important commissions:

"la fede di quel signore, e la buona fortuna che egli ha in tutte le cose, mi facesse da piu' di quel che io sono, o che la speranza e l'occasione di si bel soggetto mi agevolasse molto di faculta"²²

It is the Medici family, and particularly Duke Cosimo, Vasari writes, who has given him "occasione di grandissime cose, con uno onore ed utile, operare". The decoration of the ceiling of the Sala Grande, for instance, is a "concetto degno dell'altezza e profundita' dell'ingegno suo". However, P. Barocchi has examined the iter of Vasari's Medicean patronage, and has pointed out how the painter's position in respect to Cosimo had in fact been rather precarious during the first half of the 1550s.²³ Neither the dedicatory letter for the Torrentini edition of the Lives with its expressions of devotion which had seemed excessive even to Cosimo Bartoli, nor the constant pressures exercised on Vasari's behalf by Vincenzo Borghini during the three years following

.../the publication, had persuaded Cosimo to call Vasari to Florence. He had had to wait till 1554, when the project of the decoration for the stanze nuove was finally launched. Barocchi notes that Vasari's attitude to his patron changed during the 1550s and 1560s. In the 1550 edition of the Lives, in spite of the effusive dedicatory letter, Cosimo appears as a minor collector. In the 1568 edition, Vasari tones down or removes all the references to the importance and significance of the republican patronage which had characterized the Torrentiniana, and stresses Cosimo's role. And of course, between the two editions Vasari had composed the Ragionamenti and reassessed both Cosimo's patronage and his own debt to the Duke. In this work, Vasari makes constant references to Cosimo's enterprising and intelligent patronage, and the Duke is presented both as astute and artistically prepared. The long introduction to the Ragionamento Primo, Giornata Prima, for instance, elaborates on Cosimo's shrewd political understanding of the power of architectural symbolism. The move to Palazzo Vecchio, the rebuilding of camere and sale, the creation of new rooms over old foundations represent, Vasari writes, the continuity of the old Florentine institutions:

"e cosi' come egli, che e' a capo di questa repubblica ed ha conservato ai suoi cittadini le leggi e la iustitia e il Dominio e tutte le ha ampliate, ed accresciute, e con tanta gloria magnificate, il medesimo vuol che segua di queste muraglie, le quali per esservi tante discordanze e bruttezze di stanzaccie vecchie ed in loro disunite, che mostranci il medesimo ordine che era in loro per la mutazione de' governi passati; dove il Duca nostro adesso mostra appunto in questa fabrica il bel modo che ha trovato di recorreggerla, per far di lei, come ha fatto in questo governo, di tanti voleri un solo, che e' appunto il suo".²⁴

Here Vasari conveys the same ideas expressed by G.B. Adriani who, in the Istoria de' Suoi Tempi writes, commenting on Cosimo's move to Palazzo Vecchio:

"Et questo fece volendo mostrare che era Principe assoluto et arbitro del governo, et torre l'animo a coloro che presumessero, come altre volte era avvenuto, che fosse diviso il governo della citta' da quello della famiglia de' Medici".²⁵

The theme of the celebration of the character and scope of Ducal patronage is naturally at the core of the decorative cycles, but Vasari uses the Ragionamenti to elaborate and expand it. Not only does Vasari show Cosimo in the decoration of the room dedicated to his "segnalate imprese", surrounded by architects and sculptors (therefore as patron of public works) as a parallel to the similar image representing Lorenzo in the Sala di Lorenzo Vecchio, but he also celebrates him in the text, as an enlightened patron. It is "con l'ordine e consiglio del duca nostro" that the artist had planned the whole scheme of the modernization of the palace. It is Cosimo's "santa opera" which had given to Florence the possibility of excelling, not only in all the arts, but also in tapestry weaving. Vasari, through Francesco's words, tells the reader that the Duke "non poteva far meglio, perche'... a questa citta' mancava quest'arte e non si poteva, secondo me, collocar in miglior luogo che in Fiorenza..."²⁶

The enlightened patronage will not die with the Duke: Francesco is presented as a receptive, interested and perceptive interlocutor, and his "affezione per lo studio della bellezza dell'arte" is explicitly mentioned.²⁷

Then, in the Appartamento di Leone X, both Cosimo and Francesco are given their "rightful place" in the Medicean Olympus.

The fame and destiny of the patron and painter are bound together by the ties of reciprocal advantage and need. The patron needs the artist "more than bread". Cosimo Bartoli, recognizing this, writes to Vasari: "noi siamo huominij del signor Duca e del Principe, et bisogna camminar per quella strada che vogliono lor Eccellenze, et maxime voi, del qual han piu' bisogno che del pane."²⁸ The artists are the arms and hands which make possible the execution of the patron's vision:

"Dio ci ha dato il Duca Cosimo per conservazione et aumentatione et exaltatione di Fiorenza et li ha dato poi voi altri che, come sue braccia e mani, possiate mettere ad essecutione gli honoratissimi, comodissimi et lodevolissimi concetti di Sua Altezza. Godete felici dunque di un tanto Padrone".²⁹

The Ragionamenti therefore also glorify the artist. The text explicitly refers to Vasari's greatness with observations about the quality and the scope of the decoration. "Voi avete preso, Giorgio mio, una gran fatica, ed una impresa molto difficile" observes Francesco, "Ma ditemi, come avete voi fatto..." he then asks, after listening to Vasari's explanation of his work for the Sala di Cosimo Vecchio.³⁰ The artistic qualities of the scheme as a whole and of individual elements in it are praised: "io non posso staccarmi, perche' sono tante le cose, che ora mi volto ad una, ed ora ad un'altra; e la varietà delle storie ed i suoi significati, e la vaghezza dei colori mi fanno passare il tempo..."³¹

.../enthuses Francesco, at the end of the Ragionamento Quarto, Giornata Prima (Sala di Cerere). "Ma l'e' bella storia per la varietà di queste cose, e vaga assai per il ritratto del paese" comments again Francesco, after the descriptions of one of the battle scenes in the Sala di Leone (Ragionamento Terzo, Giornata Seconda).³² In the same Ragionamento, the whole decorative scheme of the room is praised too: "bene sta l'invenzione, l'ordine e ogni disposizione di misure".³³ And Francesco finally recognises Vasari's true worth: "a voi come pittore v' e' lecito fare ogni cosa".³⁴ Through the conventions of the dialogue, therefore, Vasari stresses for the reader, who cannot see the decoration, all the aspects of his work: the invenzione, the significato, the richness of the decoration, the variety of the composition and of the subject matter, the individual figures, the landscapes, the colours.

But it is not only Vasari the painter who is to be celebrated. It is also Vasari the letterato, Vasari the historian, Vasari the accomplished courtier. He publicizes technical solutions and intellectual content. Vasari the writer, who had seen, a few years previously, the formidable achievement of the publication of the Lives, is now dealing with another genre which had usually been entrusted to the minds of scholars, letterati and learned advisers. And Vasari now not only describes his own works, but with a suitable display of scholarship also explains the complexities of the universal significato, elaborates il senso nostro and a molto doppia orditura.³⁵

It has already been pointed out in Chapter Eight that Vasari's intellectual ability and ingenuity in devising more and more levels of meaning for the istorie are always underlined for the reader: "chi sentira' queste invenzioni vedra' che avete faticato l'ingegno e la memoria".³⁶

On his first commission for Cosimo, Vasari is making himself indispensable - 'more necessary than bread'.

The elaboration of secondary levels of meaning already discussed is linked both to those structures of perception and fruition of images analysed in Chapter Seven of this thesis, and to the function of the written text outlined above. It also derives from the political content of the Ragionamenti, from the ideological context in which the work was written, and from the intention of writer and patron alike to use the text as an opportunity to carry the historical lesson of the Appartamento di Leone X outside the walls of Palazzo Vecchio. It has already been explained how the text of the Giornata Seconda goes well beyond the scope of the subject matter of the decoration and how it expands the historical narratives of the paintings. The senso nostro of the Giornata Prima logically links the two sections together and makes of the Ragionamenti a complete panegyric.

One of the functions of the text, therefore, is to celebrate patron and painter through the discussion of the artistic merits of the invenzioni, significati and istorie of the decorative schemes. This function has its roots in the context of the 16th Century concept of magnificenza, but in the Ragionamenti it goes well beyond this to embrace a more

.../direct and precise form of historical propaganda.³⁷ In this respect, it is interesting to examine briefly the "myth of continuity" to which Vasari subscribes and which the Ragionamenti helps to propagandize. In her analysis of the political significance of Cosimo Bartoli's work, Bryce explains how the political and intellectual milieu of Cosimo's court strived to convey an image of political, cultural, artistic and, naturally, dynastic continuity with Quattrocento Florence. References were constantly made, in all spheres of activity indicated above, to the links between the past history of Florence and the Florence of Duke Cosimo. Bartoli, Bryce writes, was one of the propagandists of this myth.³⁸ Vasari's position coincides with, and is inspired by, Bartoli's, and with that of the historian G.B. Adriani. This is not surprising, since not only were they dependent on Cosimo's favour, but they were also linked together by ties of friendship and collaboration.

The whole of the Ragionamenti stresses this aspect of Ducal propaganda, from Vasari's account of Cosimo's intention to move to Palazzo Vecchio, and to carry out its modernization, to the exposition of the subject matter of the Appartamento di Leone X; from the comments on the "casa fatale" to the choice of Francesco - not one of the members of the court - as Vasari's interlocutor.³⁹

A further function of the text can be found in the preoccupation - already mentioned during the discussion of Cosimo Bartoli's significati for the cornice of his Ragionamenti Accademici - with a moral content of the image. Bartoli explains that the function of a picture becomes important

.../when it is linked to the exemplary value of its meaning. The image becomes the starting-point for a moral lesson imparted through the exposition of the significato. In the case of the Palazzo Vecchio apartments, the lesson is a very special one: asked by Francesco for the "interpretazione o similitudine" of the stories of Saturn, decorating the Terrazzo of the Appartamento degli Elementi, Vasari explains that the birth of Saturn and Opi's children "potrebbe si facilmente applicare al nascere comune" - that is, the image hides a meaning which could be easily but erroneously applied to everybody. But in fact, Vasari continues, he is only dealing with events concerning great princes:

"ma intendendo, come altre volte ho detto, di voler trattare de' Principi grandi, si puo' dire che gli eroi grandi della illustrissima casa vostra in piu' tempi sien nati d'Opi..."⁴⁰

This is a special "moral" function which will be defined as speculum principis and the Ragionamento Settimo, Giornata Prima (Sala di Ercole) provides a detailed explanation for this reading of the text. After having listened to a brief description of the subject matter of the painted istorie and of the tapestries which complete the decoration of this room (the life and labours of Hercules), Francesco asks for the usual interpretation according to the senso nostro. Vasari, however, before giving the customary Medicean elaborations, provides three reasons for the choice of this particular subject matter. Firstly, he writes, the stories of Hercules are "cosa illustre e celebrata dagli scrittori antichi e moderni". The importance of the istorie is sanctioned by the authority of the sources. Secondly, the subject matter deals with

.../virtuous events - these are "fatiche virtuose". Thirdly, Vasari adds, he has been following the order of Boccaccio's Genealogia and does not wish to depart from it. But, on the level of Meaning and Function of the stories, he adds that they can be analysed on two different levels. In fact these stories are really concerned with the struggles of great princes against vices: . .

"...e mi sono sempre ito immaginando che questi onorati pensieri e fatiche naschino, e tutti il giorno accaggino ai principi grandi, i quali si affaticano a ogni ora mentre vivono, governando per combattere co' vizi."⁴¹

He then comments that this parallel between the labours of Hercules and the struggle of the princes has brought to his mind a fundamental and useful thought ("...che cio' causa a questo mio pensiero un altro intendimento, il quale in questa mia opera e' utilissimo e necessario") In fact, Vasari writes, his pictures are a mirror for the princes who will learn to live by the moral lessons illustrated. And Vasari stresses that these lessons are only for princes and not for common people:

"sono in queste mie pitture come uno specchio che serviranno a chi le guarda, a imparare a vivere, e massime ai principi, che tali storie non hanno a essere specchio da privati".⁴²

The image, painted for princes in an apartment destined for them, is their mirror. The moral values to which these princes aspire, the examples they have to follow, are placed, through the text, in front of a wider and learned public, which should not follow them but simply acknowledge them. Celebratory functions and moral meanings merge

.../in the image, but Vasari uses the text to separate them. The text widens the political-moral lesson and brings the aristocratic values carried by the images in front of the readers. Here the celebrative and propagandistic functions of the text are again revealed. And in fact not only do the Ragionamenti expound certain values concerning the morality of the rulers, but-as it has been discussed in Chapter Eight - events which had taken place during Cosimo's reign are introduced into the elaboration of meaning to reinforce this particular function. In the instance of the Sala di Ercole, Vasari in fact mentions Cosimo's courage, strength and abilities in defeating his enemies.⁴³

In addition, parallels between these recent events and Greek and Roman history are established. Once again Vasari shows himself to be fully aware of the myths already codified by contemporary historiography concerning the glorification of modern rulers through antique history and mythology.⁴⁴ It is not by chance that the celebration of contemporary history through the example of the past is explained in the context of the Sala d'Ercole: Vasari acknowledges the well known Florentine associations with the god-hero, and points out that the image of Hercules victorious over Cacus had been chosen as the palace insignia: "che questa storia la prese per insegna questo palazzo".⁴⁵

The Ragionamenti, then, celebrate a ruler and his artist by placing in front of a reading public the spectacular decorations of Palazzo Vecchio. They are an instrument of political and cultural propaganda carried out through the elaboration of Medicean meanings and through the use of historical sources, woven into what apparently is a description of the cycles. They have the function of exemplum virtutis for the

.../princes, and place in front of the reader the aristocratic morality of the speculum principis. Last but not least, like the apparati descriptions, they carry the by now familiar 16th-Century aesthetic perception of images.

To conclude, what is the advantage of examining the Ragionamenti in the context of 16th-Century descriptions? Hopefully, it helps to place the text in its cultural context against the background of works with which the Ragionamenti share some functions. It helps to shift the perspective towards the point of view of the reading public to which the text was directed, and therefore to focus more clearly on the functions and purposes it fulfilled.

NOTES

1. "The Magliabechiana collection of the National Library in Florence contains hundreds of examples, many dealing with the later grand events in the lives of the Medici" (A. Minor and B. Mitchell) p.26.

See also B. Mitchell, Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive bibliography of triumphal Entries and selected other Festivals for State Occasions, Florence, 1979. This work lists descriptions from the end of the 15th Century to the middle of the 16th.

See also the exhibition catalogue La scena del Principe. Firenze e la Toscana dei Medici dell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980, esp. section 4, "Gli Ingressi Trionfali" with an introduction by Annamaria Petrioli Tofani.

2. C. Molinari writes "...ancora manoscritte, come quelle piu' antiche delle nozze Sforza-Aragona di Milano e di Pesaro, in occasione delle celebrazioni romane per la cittadinanza a Lorenzo e Giuliano, le descrizioni di feste sembrano moltiplicarsi con il diffondersi della stampa. Per le nozze di Francesco con Giovanna d'Austria, almeno quattro ristampe e due versioni vengono pubblicate e diffuse". "Delle nozze medicee e dei loro cronisti" in "Il teatro dei Medici", Quaderni di Teatro II, 7 (March 1980), p.24.

3. R. Hirsch, "Stampa e Lettura fra il 1450 e il 1550" in A. Petrucci (ed), Libri, editori e pubblico nell'Europa Moderna. Guida storica critica, Bari, 1977, p.7. This essay is the translation into Italian of the final chapter of Printing, Selling and Reading, 1450-1550, Wiesbaden, 1967.

4. For the propaganda aspect of 16th Century festivities, and for the character of the political message, see the following essays in M. Fagiolo (ed), La Citta' Effimera, M. Fagiolo "L'Effimero di Stato. Strutture e Archetipi di una Citta' d'Illusione", pp.9-20; A.M. Testaverde, "Feste Medicee: La Visita, le Nozze e il Trionfo", pp.69-100; C. Conforti, "Feste Medicee: Il Battesimo, le Esequie, l'Apoteosi", pp.101-121.

See also: E. Borsook "Art and Politics at the Medici Court: The Funeral of Cosimo I de Medici" in MKIF, XII (I-II) 1965, pp.31-54. and "Art and Politics at the Medici Court: The Baptism of Filippo de Medici in 1577" in MKIF, XIII (I-II) 1967, pp.95-114.

5. The Gualterotti letter (ASF, Auditore delle Riformagioni, fol.17, n.30 bis) is quoted in I Giunti, Tipografi Editori di Firenze, 1497-1570, Florence, 1978, p.45. n.9: "Hora S.V. consideri l'occasione e 'l tempo, e che questo non e' lavoro fatto a veglia, che dia quel pregio, che pare che se le convenga, e mi dia tanto comodo che io mi salvi e possa dar la mancia questa Pasqua al mio servidore, e perche' egli e' impossibile circa gli intagli in rame

.../stare in capitale...e se ne ha a tira 600 si che ci e' male il modo volendo venderlo in pregio commodo a ritirarne i danari, ma stampando uno o piu' libretti in quarto come questo, si parra' si possa, vendendolo 2 giulii, come il vendono i Giunti, a rasentare la spesa con lo stamparne 1000 o 1500, ma e' un gran numero a vendere 2200 libri che in capo a un mese hanno perduto la meta' del pregio".

R. Hirsch (op. cit., p.5) mentions that the number of printed copies for books during the period 1450-1550 varied from 45 to 7,500.

The average prices of books in the last three decades of the 16th Century are examined by C.L. Masetti Zannini in Stampatori e Librai a Roma nella Seconda meta' del Cinquecento, Rome, 1977. Masetti Zannini gives the following prices, which are related to the format of the book: Folio - 16 giulii; 4° - 8 giulii; 8° - 4 giulii; 16° - 3 giulii.

Some of these books were luxuriously illustrated, clearly destined to become collectors' items, and printed for an important class of public. The 1579 description for the festivities for the wedding of Francesco de' Medici and Bianca Cappello by R. Gualterotti printed by Giunti, for example, was published in two editions. The second edition, a 4°, included 16 etchings by A. Baldi and B. Marsili, illustrating the sbarra in the courtyard of Palazzo Pitti, with all the carri and the invenzioni. Its elegant frontispiece signals the quality and richness of the book, which, because of the delicate situation, was obviously an important instrument of propaganda. (Feste nelle Nozze del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana et della Sereniss. sua consorte la sig. Bianca Cappello..., Florence, 1579).

In certain cases, plates were inserted in special copies. An example of this is Gualterotti's Della Descrizione del regale apparato fatto nella citta' di Firenze per le nozze della D. Christina di Lorena, a folio edition published in 1589 by A. Padovani.

More restrained and not so impressive had been Giambullari's Apparato e Feste nelle nozze dello Illustrissimo signor Duca di Firenze et della Duchessa sua Consorte published by Giunti in 1539, in 8°.

6. Discussing the festivities for the baptism of Filippo de Medici in 1588, E. Borsook examines the Descrizione dell'Apparato... written by V. Borghini and published by Jacopo Giunti. Borsook writes that "by October 3rd the first copies were ready so that the departing guests might take a souvenir away with them". E. Borsook, op. cit. 1967, p. 113.

7. "La novita' del compito che gli autori delle descrizioni si trovarono a dover affrontare: dire le gesta dei principi, gli avvenimenti centrali che ne sono gia' un racconto che in parte sono azioni propriamente dette, ma in parte opere d'arte, prodotte, e' ben vero, dalla magnificenza del principe, ma comunque con il loro definito statuto estetico". C. Molinari, p.24.
8. "Per l'Apparato della Citta" A.V.A. Ms. 7 c. 12-15, published in Zibaldone pp.34-45. The text by Mellini mentioned here is the Descrizione printed by Giunti in 1566.

In the introduction to his Descrizione, Mellini writes that his aim was to make the identification of all the elements of the apparato possible to those who had not been able to see them: "...dichiarando le invenzioni, e le intenzioni, e descrivendo i siti della citta' dove fussero gl'Archi, e quegli ancora con le loro misure, e ordini, fare anzi che no, cosa grata, cosi' in sul luogo riconoscere le cose tutte, ancora, che menome, come a coloro, che non le havessero per lontananza di qua potute vedere". (D. Mellini, op.cit., fol. ijv).

9. Vasari-Milanesi VIII, p.547.
10. In his introduction to the Exhibition Catalogue Editoria e Societa', Firenze e la Toscana nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980, p.249, Leandro Perrini includes in this percentage the clergy, the urban patriciate, the "ceto medio urbano" and the "artigianato superiore cittadino".

See also by the same author "Libri e Lettori nella Toscana del Cinquecento" in Firenze e la Toscana dei Medici, Vol. I, pp.109-131.

Discussing the public which would have been interested in the descrizioni, A. Petrucci writes about the "Libretto di mano... (che) si rivolge ad un nuovo gruppo di lettori colti, ma non professionisti e...nella sua evidente leggibilita' ed apparente semplicita', risponde a una funzione di lettura disinpegnata e libera, che sara' propria della borghesia colta europea per secoli". Introduction to Libri Editori e Pubblico, p. XXIII.

11. "The ruling nobility not only took their own processions seriously but were deeply interested in accounts of foreign spectacles, seeing in them clues to possible shifts in policy and using them as a catalogue of the political ideas current in distant courts...(the pageants) planners used them to explicate specific and frequently quite sophisticated political ideas". E. Muir, "Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice" in The American Historical Review, 84, i (February 1979), p.39.

In this context it is interesting to consider the decoration for the wedding of Cosimo and Eleonora in 1539, and of Francesco and Giovanna in 1565. In both occasions references to the Quattrocento Medici and to the Medici Popes are used in the apparati, but in the case of the 1565 event the larger number of sculptures and paintings and the complexity of the decorations make for a greater elaboration of the links between past and present.

J. Jacquot, discussing the changing character of the Medicean festivities, points out that, in 1539, these celebrations "...per la prima volta a Firenze esse sono oggetto di una descrizione molto minuziosa, dove tutte le invenzioni e allusioni degli organizzatori e degli artisti sono esplicitate affinche' niente sia perso del messaggio che essi hanno voluto trasmettere e che, grazie alla stampa, viene diffuso ed esteso a tutti i personaggi assenti alla festa". Going on to discuss the function of this type of text, Jacquot writes: "Queste pubblicazioni avevano il valore di propaganda ed erano destinate innanzi tutto al mondo della diplomazia e delle corti". ("Dalla festa cittadina all'celebrazione medicea: storia di una trasformazione" in "Il teatro dei Medici" Quaderni di Teatro p.20).

12. (Marciana Mss Italiani, Classe VII, Cod 885, published in Alberi Vol. V, p.446).
13. Discussing Vincenzio Borghini's collection of works listed with the contents of his own library, A.M. Testaverde Matteini writes: "La documentazione sui festeggiamenti in Europa era stata condotta sopra le relazioni ufficiali, redatte da letterati e da accademici, commissionate dalle corti per divulgare la propria magnificenza presso i notabili del tempo". ("La Biblioteca di Don Vincenzo Borghini" in Firenze e la Toscana dei Medici, Vol. II, p.615).
14. "...essendo per di piu' l'impresa opera di persone d'ingegno, di nobilita' di spirito et di chiarezza, io non credero' gia' che e s'habbino a scorticare, per fare che i Fornari, Pizzicagnoli et Manischalchi l'habbino a intendere; vo' dire che se le non saranno cosi' piane, et sbracate, che e Facchini la capischino subito, non dara' noia; ma bastera' bene che uno spirito svegliato e non privo interamente di dottrina, ne sia capace; e quando anche e v'habbia a durar un po' di fatica, non si guastera' per questo il mercato". Vincenzio Borghini BNCF, ms. Magl. II.X.114 cit. C. Acidini "Invenzioni Borghiniane per gli apparati nell' eta' di Cosimo I". in La Nascita della Toscana, p.166.
15. "Perche' la Mascherata, che ando' fuori gli XXI di Febbraio del LXV fu tanto varia e tanto copiosa di figure, ch'e' potrebbe essere agevolmente, che in quel tempo, che ella duro' a andar fuori la non fusse cosi' compresa da ognuno, e per questo forse da qualcun biasimata: percio' io non credo, che e sia per esser tenuto fuori

.../di proposito il render ragione in questo discorso dell'intendimento di chi la mando' fuori: delle figure, che ci furon dentro, e degli abiti, e ordine loro". Discorso sopra la Mascherata della Geneologia degli iddei de' gentili, Florence, 1565. p.5.

Cf. the account of the Mascherata included in the Descrizione dell'Apparato...attributed to G.B. Cini and added to the Lives edition of 1568, III, pp.881-971: "or lasciando a chi prima di me con infinita dottrina in quei tempi ne scrisse, e rimettendo a quell'opera coloro che curiosamente vedere cercassero, come ogni minima cosa di questa mascherata...fu con l'autorita' di buoni scrittori figurata..."

See entry on Baccio Baldini by P. Tinagli Baxter in Giorgio Vasari, Exhibition Catalogue, 1981, pp.186-87.

It is interesting to note that, as E. McGrath points out in her entry on Cesare Ripa in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue, 1981, pp.187-88, one of the consequences of the written descriptions and explanations of the Mascherata was to provide documentary material for Ripa's Iconologia: "La moltitudine di divinita' e personifizioni, piuttosto insolite, chiaramente desumibile dalla concisa narrazione di Baccio Baldini...forni' a Ripa materiale per piu' di una cinquantina di immagini. Così, ironicamente, quelle invenzioni allegoriche di Vasari e della sua cerchia, concepite per un fine del tutto effimero, furono incluse nel repertorio 'definitivo' dell' Iconologia".

16. E. Eisenstein writes: "...to produce a major 'history painting' became the equivalent of composing an epic poem. The 'learned painter' was coupled with the 'learned poet' and assigned an ever more ambitious programme of research...the theory does suggest how increased book production extended the mission assigned to the artist, even while enhancing his powers to reach new goals. "The Printing Press as an Agent of Change. Communication and Cultural Transformation in Early Modern Europe, Cambridge, 1979, Vol. I, p.255. Cf. also C. Hope "Artists, Patrons and Advisers", pp.293-343, esp. p.331.
17. This question is dealt with in Chapter Six of this thesis.
18. Vasari-Milanesi, VIII, p.9, "Le innumerevoli azioni, piene di generosa virtu', di tanti eroi della casa vostra, Serenissimo Granduca, prodotti al mondo, si come hanno agli scrittori di vergare molte carte nobilissima occasione recata, cosi' hanno somministrata ragguardevole materia a' pittori di colorire molte tavole, ed adornarne molte pareti; fra' quali Giorgio Vasari, mio zio, inanimato dal patrocino della felice memoria del Serenissimo Vostro Padre, numero quasi infinito nel regal palazzo di Vostra

.../Altezza ne rappresento'; ed a fine che non solo a quelle persone, che a loro si trasferivono, fussero eposte, ma per comunicarle a tutto il mondo, principio' il presente disteso, contenente la storia di esse, ed il singolare valore degli autori loro...e se morte non l'avessi astretto lasciare imprefetta quest'opera d'inchiostro, insieme con molte altre di colori l'arebbe mandata in luce. Ora, perche' questo suo onesto pensiero chiaramente mostra la devozione che portava alla serenissima vostra casa, ho deliberato...eseguire il suo proponimento..."

19. Vasari-Milanesi VIII, p.10 "E tanto piu' in questo tempo, che Vostra Altezza con reale magnificenza nuovamente accresce il suo bel palazzo..."

See also Allegri and Cecchi pp.355-71.

20. It is impossible to ascertain how many copies of the *Ragionamenti* were printed, but it is interesting to note that many unsold copies were re-used for the second (1619) edition, which was published by the heirs of Filippo Giunti with a different dedication and new title Trattato della Pittura nel quale si contiene la Pratica di essa, diviso in tre Giornate.

The 1588 edition is completed by a latin poem, dedicated to Giorgio Vasari, composed by Pietro Filippo Asirelli, a letterato of the court, well known for his Carmina. The text of the Giornate is preceded by a portrait of Giorgio Vasari, a woodcut which had already been used for the 1568 edition of his Life. Here the portrait is surrounded by a simpler frame and by the inscription: "Giorgio Vasarii Pittore Et Architetto Aretino". The text is divided into 3 parts, which correspond to the three Giornate. The Quartiere degli Elementi and the Quartiere di Leone X are subdivided into seven and six Ragionamenti respectively. The third Giornata, the Ragionamento Unico, deals with the paintings of the Sala Grande. The third Giornata also contains a "dichiaratione della invenzione" of the paintings decorating the dome of Florence Cathedral. Two indexes complete the text - list of the rooms, of the characters represented and of the historical and mythological events. Cf. P.Tinagli Baxter Giorgio Vasari Exhibition Catalogue, 1981 p.208-10.

21. Vasari-Milanesi VII: "Perche', oltre che altrove n'ho ragionato, se ne dira' pienamente nel Dialogo che tosto daremo in luce, come s'e' detto" (p.700).

"...che per poi anco di cio' poter ragionare in detto Dialogo" (p.702).

"...Non diro' delle grottesche, ornamenti e pitture di scale, ne' altre molte minuzie fatte di mia mano in quello apparato di stanze perche' oltre che pero che se n'abbia a fare altra volta piu' lungo ragionamento..." (p.698).

The work was probably circulated in manuscript form before Giorgio Vasari the Younger succeeded in publishing it. In fact the book is listed as the Dialoghi by Giorgio Pittore, among works on 'imprese, descrizioni and art treatises, and preceded by Vasari's Lives, in La Libreria del Doni, Fiorentino, nuova edizione, Venice, 1580, p.25.

22. Vasari-Milanesi VII, pp.700-01. Vasari goes on to write that, because the Sala Grande was going to be the setting for the festivities organised for the marriage of Francesco and Giovanna d'Austria, he felt that it was "debito mio far ogni sforzo". The decoration of the "principale stanza del palazzo" was going to be seen by the guests during "gli atti piu' importanti".
23. P. Barocchi, "Palazzo Vecchio tra le due Redazioni delle Vite Vasariane" in Firenze e la Toscana dei Medici, Vol. III, pp.801-18. Barocchi notes (p.808) that, in the 1550 edition of the Lives, Cosimo "appare il fortunato possessore di opere insigni (dal Leone X di Raffaello al mostro marino e al libro di animali di Piero di Cosimo, ai primi ritratti del Bronzino) senza riverlare iniziative particolari (la Sala delle Udienze di Salviati e la Cappella di Eleonora del Bronzino sono appena menzionate)". However, Barocchi, in the article quoted above, sees the two apartments' programmes as embodying the "martellante allegorismo" which this present study sees as developing with the conception of the Ragionamenti, and she concludes that "le stesse iniziative di committenza e di collezionismo divengono una realta' storica non solo nella narrazione figurativa ma anche nella reale contestualizzazione delle opere". (p.814).
24. Vasari-Milanesi VIII, p.16. For Cosimo's patronage, see also P. Barocchi, Studi Vasariani (1984), pp.112-34.
25. G.B. Adriani, Istoria de' Suoi Tempi, Venice, 1587, Vol. I, p.129.

See also B. Baldini, Vita di Cosimo Medici primo granduca di Toscana, Florence, 1578, p.31: "...delibero' di andare ad habitare il palagio dei Priori, e si come egli era stato eletto principe della citta'da i suoi cittadini, cosi' stare ancora e habitare in quel medesimo palagio nel quale era sempre stato ne i tempi passati il Sommo Magistrato della citta' il quale era gia' principe di quello...".

26. Vasari-Milanesi VIII, p.52.
For Cosimo's patronage in this area, see C. Adelson, "Cosimo de' Medici and the Foundation of Tapestry production in Florence" in Firenze e la Toscana dei Medici, Vol. III, pp.899-924.
See also the exhibition Catalogue Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980, "Arazzi", pp.43-116.
27. Vasari-Milanesi VIII, p.88.
For the patronage of Cosimo and Francesco, and a comparison between them, see Le Arti del Principato Mediceo.
28. Frey, II, p.211. Letter dated 22.9.1565.
29. Ibid., p.427. Letter dated 28.5.1569.
30. Vasari-Milanesi VIII, p.87.
31. Ibid., VIII p.62.
32. Ibid., VIII, p.129.
33. Ibid., VIII, p.145.
34. Ibid., VIII p.105.
35. E. Nyholm writes: "il Vasari non fa mistero dell'aiuto che ha ricevuto dai suoi dotti amici; al contrario, considera probabilmente un ulteriore punto a suo favore l'aver fatto in modo che anche il contenuto filosofico -letterario dell'opera fosse in ordine". Arte e Teoria del Manierismo, Odense, 1977, Vol. I, p.182.
36. Vasari-Milanesi VIII, p.44.
37. On the importance of magnificenza in the Quattrocento, cf. A.D. Fraser Jenkins, "Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the theory of Magnificence", J.W.C.I., XXXIII (1970), pp.162-170.

On Bartoli's celebrations of Cosimo's patronage, see Bryce, esp. pp.305 ff. See also C. Bartoli and the "liberalita", already discussed in Chapter Seven, (Bartoli, op. cit., 50v and 51 r.)

See also B. Mitchell "I mecenati dell'arte nella storiografia vasariana" in Il Vasari Storiografo e Artista, pp.469-78, esp. pp.475 ff. Mitchell discusses Vasari's tribute to Cosimo as a patron, which dominates the second edition of the Lives.

The theme of the magnifico and of the reciprocal advantages of patron and artist had been illustrated by Vasari in the Sala di Cēto Giorni in the Cancelleria with a istoria representing "il medesimo ~~papa~~ Paulo...tutto intento alle fabriche."

Vasari-Milanesi VII, p.679 - the motto suggested by Giovio celebrated this important aspect of the character and duty of a prince: "Magnificentia Studium cum Praeclara Pietate Coniunctum Mortales Coelo Infert".

38. "From Duke Cosimo's point of view, the chief task of the Florentine intellectuals was undoubtedly to serve him by broadcasting myths apposite to the new political order, if possible by re-utilizing as far as possible the traditions of an older Florence; again it is the myth of continuity which reveals itself to be among the most powerful of the period, smoothing over the transition from republic to principate, and laying stress on the continuing genius of the Florentines who were even then, under the guidance and protection of Cosimo I de' Medici, entering the latest and greatest of a succession of Medici-inspired golden ages". Bryce, p.307.
39. For an assessment of G.B. Adriani's work and his view of Cosimo's reign, see von Albertini, pp.346-50.

For Adriani's relationship with Vasari and Borghini see Giorgio Vasari Exhibition Catalogue, 1981, pp.171, 190, 220, and 229.

For Cosimo's cultural policy, see G. Spini (ed) Architettura e Politica da Cosimo I a Ferdinando I, Florence, 1976, esp. "L'accademia e l'allegoria", pp.61-77.

See also the interesting article by F. Diaz analysing the task of Cosimo's historians and of Cosimo Bartoli "L'idea di una nuova elite" in Firenze e la Toscana dei Medici, Vol.II, pp.665-681, esp. pp.671-2.

Cosimo's intentions to continue the artistic patronage of the Quattrocento Medici are stressed by J.R. Hale Florence and the Medici - the pattern of control, London, 1977, pp.139 ff.

As Richelson writes, "Cosimo's correspondence with Vasari shows that the Duke felt no aversion to a little allegorical embroidery of his role and its essential symbolism remained clear and reasonably related to the facts involved. With the aid of a wealth of resident intellectuals of such quality as P. Giovio, B. Varchi, C. Bartoli and V. Borghini, a personal 'historical' imagery was created from family traditions, Florentine mythology, pseudo-historical events, and historical coincidence. It masks the reality of Cosimo, but the symbolism is always clearly focused on the Medici and Cosimo I who fulfills the promise of his heritage". (p.11).

Besides the work of the historians already mentioned see also Rosello, op cit.

In the context of the myth of continuity and of Ducal patronage, P. Barocchi, stressing the differences between Cosimo and his son, writes "...i Ragionamenti si svolgono tra Giorgio e Francesco e in un certo senso glorificano un mecenatismo che già appartiene al passato" (Storia dell'arte Italiana, Turin, 1979, Vol. II, "L'artista e il pubblico", p.25.) Barocchi points out that during Francesco's reign "il prestigio del granducato non si affidava, come ai tempi di Cosimo I, alla committenza, ma piuttosto ad una museografia nella quale...prevaleva...una astorica o pancronica sperimentazione". op cit., p.31.

40. Vasari-Milanesi VIII, p.39.

41. Ibid., p.79

42. Ibid., p.80

43. The relevance and importance of the ideals of princely morality and virtue appears evident when examined in the context of Cosimo Bartoli's own remarks about the role of the Prince, of his courtiers and noblemen. In the Discorsi Historici Universali, Bartoli writes that the Prince should look for honours and praises "da attribuirsegli non dalla moltitudine imperita e instabile, ma da huomini virtuosi, che ben considerino le bontadi, le virtudi e le attioni heroiche de' Principi" (op cit., pp.39-40). The speculum virtutis is there for the prince and for his courtiers and other princes as a constant reminder of an ideal to be attained. Virtu' is the means to this end and ultimate glory.

One of Bartoli's Discorsi is entirely dedicated to the theme of virtue (Discorso XXXIX). Bryce (p.300) comments that the message is addressed to "princes, counsellors and captains...men who have the power to influence events from the throne, the council chamber and the field of battle".

44. See Richelson for a discussion of this subject, with bibliography. The parallel between contemporary and ancient history designed to praise the ruler is explored by Giovio, and has been discussed in Chapter Three; it will also be examined in Appendix III.

45. Vasari-Milanesi VIII, p.82. This reference was excluded from the printed edition. For the Herculean Imagery, see Richelson and Ettlinger, passim.

Chapter Ten

Five 16th Century Descriptions: Form and Function.

"Quando si fabbrica' la mia casa che fu in quel tempo che il Gran Ficino fece fare il fondamento del suo Museo, io entrai in bizzarria di far dipingerla tutta di dentro...si per che l'adornano con poca spesa e si per mostrar nuove inventioni, Io sono certo che questi, i quali il mio Teatro veggano al presente sono pochi, a rispetto all' infinito numero che per l'avvenire lo vedranno: ma piu' certo sono che lo scritto, per mezzo della stampa durera' assai piu' secoli pero' intendo di farne una breve copia con la penna accio' che qualche uno ne tragga, se non utile assai, almanco qualche poco di diletto. Diletto per la nuova inventione e forse utile considerando bene le cose in se cosi' de significati e della vita come de costumi e delle humane attioni. Coloro sdunque che verranno (rovinato che sia il casamento) lo vedranno ancora in piedi di dentro alloro intelletto, poi che la scrittura ha questa forza di fabricare in un tratto ogni macchina, e di dipingere in un subito quanto la parla e quanto la disegna".¹

Thus Anton Francesco Doni comments on the importance of the written word in relation to the painted image. A picture may survive for a limited amount of time, but the written word which describes it will carry its memory for centuries. Not only will the text spread the knowledge of the picture to a number of people much larger than those who can actually see it, but it will also explain the significato.

The written text, Doni emphasizes, is able to create images at a stroke, and to convey also meaning and form: "Di dipingere in un subito quanto la parla e quanto la disegna".

Yet again the 16th Century interest in the problem of image and text is explored, this time in the context of texts describing existing and "permanent" art works.

In order to gain an understanding of the conventions which shaped the written accounts of art works, this chapter will analyse the scope and the form of five descriptions written before 1590.

These five texts have been chosen because they show considerable differences in their literary form and in their function. They reveal a variety of ways in which art works could be perceived, and therefore each one of them brings out a different aspect of the works they set out to describe and immortalize.

It is interesting that 16th Century descriptions of permanent art works have not received the same attention at the hands of scholars which has been given in the recent years to texts dealing with temporary apparati, processions and other ephemera. This chapter only begins to examine some of the problems, and while this may suffice in the context of this thesis, it is clear that more work on what in fact is a very important aspect of 16th Century literature on art is needed.

The necessity of selection has imposed limitations and has excluded other significant texts from this brief analysis. First among these is one of the most well-known descriptions of the late 16th Century, Jacopo Zucchi's Discorso sopra li Dei^{dei} Gentili e loro Imprese, published in 1602 after the death of the artist in 1596. The Discorso has not

.../been included firstly because it has already been the subject of an important study by Fritz Saxl, and secondly because it lies outside the period taken under consideration.²

The first text to be examined here is a poetic description, in Italian, of Francesco de' Medici's favourite garden: the manuscript of the "Descrizione di Pratolino" by Cesare Agolanti. The second is also a manuscript, a long latin poem by Ameto Orti, "La Caprarola," which describes the decorations of the Palazzo Farnese. The third is a published work which takes the form of a letter, Alessandro Pezzano's Descrittione dell'Apparato delle Stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza. The fourth is another published text, the Dichiaratone di tutte le istorie...nei quadri posti nuovamenti nelle sale dello Scrutinio, e del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia... By Girolamo Bardi. The fifth takes the form of a dialogue, the Ragionamento sopra il Cataio by Giuseppe Betussi. These five works are all linked by a similar declared intention: to make the works they describe immortal, and, in doing so, to glorify their patrons. And while these patrons are as different as the Venetian Government, the Grand Duke of Tuscany Francesco I, Cardinal Farnese, and the Paduan nobleman Pio Enea Obizzi, they all need the skill of their writers to be able to convey an image of power, taste and culture, an image of Magnificenzia, to their friends and enemies, peers and subjects. Comparison with these texts will help to place Vasari's Ragionamenti within its historical and literary context, and will allow us to draw some conclusions on the scope and the merits of Vasari's work.

The fashion for written descriptions did not begin in the 16th Century. As discussed in Chapter Seven of this thesis, it is linked to the concept of ut pictura poesis and to attempts to follow the tradition of classical ekphrasis. However, descriptions of art works do not exist in isolation from more practical considerations, and therefore the role of the image of the patrons created by the writers cannot be ignored. Two interesting 15th Century examples, briefly examined, bring this to the fore.

Alberto Avogadro's De Relligione et Magnificentia Illustris. Cosmi Medices Florentini consists of a short latin poem, the second part of which purports to be a description of Cosimo il Vecchio's country villa at Careggi. The manuscript is a presentation copy, elegantly produced and decorated with the Medici coat of arms.³ More than an actual description, it is a rhetorical exercise in praise of Cosimo il Vecchio's patronage. Discussing the poem, Gombrich sees the art works mentioned not as an actual testimony of what could have been found at the Careggi Villa, but as a demonstration of the patron's taste and magnificenzia.⁴ Nevertheless this poem is significant because it stresses the importance of the role and function of patronage as a means to secure a lasting reputation after death. Implicitly, it also stresses the importance of the written word to achieve this end.

The same points are made, more explicitly and more fully, by Giovanni Sabadino degli Arienti about his patron Ercole d'Este of Ferrara. Book five of Sabadino's De Triumphis Religionis, written at the end of the 15th Century and dedicated to Ercole d'Este,

.../is a long description of the castles and their decorative cycles, the villas and the gardens of the Este in and around Ferrara.⁵ These works of art are used to exemplify the princely virtues of magnificentia, as it is explained in the title of this section, which makes up the largest part of the book: "Del triumpho e dignita' della magnificentia..." The works described here are not imaginary, and a considerable amount of attention is given to the subject matter and to the appearance of the frescoes, which are described at length and in detail. But the emphasis, as the title of this section of the manuscript makes clear, is on the importance of Ercole's patronage. It is the prince's magnificentia which is praised as the means through which his authority can be made visible to his courtiers and to his visitors and guests.⁶

The celebratory intentions of the first 16th Century work to be examined here, Cesare Agolanti's "Descrizione di Pratolino," were similar to Avogadro's and to Sabadino's. Agolanti's work takes the form of a long poem, moulded on the model of the pastoral tradition of Ariosto. The manuscript, dedicated to the Grand Duke of Tuscany, Francesco I de' Medici, is an elegant presentation copy and, in the words of its author, it is destined to those "che gia' mai Pratolino veduto non hanno et che di vedere lo desiderano".⁷ Agolanti makes clear that this is a "vero ritratto" of the garden, and, he writes, those who have seen Pratolino will know "quanto io mi sia ingegnato di descriverlo come veramente da V.A. fatto si ritrova".⁸

The description is introduced by a cornice which follows the conventions of pastoral poetry: the wonders of Pratolino are under the protection

.../of Jupiter, who has given the garden to Chloris/Flora, the goddess of flowers. A shepherd, Daphni, is invited by Pan to visit the garden and, after washing in a sacred lake and offering flowers to Flora, he meets Chloris who accompanies him on his visit. Pratolino is presented as a place endowed by the gods with a number of gifts, among which is eternal spring. And among the gods who inhabit the garden there is also "il tosco duce". Embedded in this fantastic cornice, and conveyed through conventional and often rather mediocre verse, are the descriptions of grottoes, fountains and statues which are not only intriguing and suggestive, but also quite accurate and precise. This, for example, is the description of the Grotto di Galatea, with an account of its automata and an explanation of how they work, its painted ceiling, the rich mother-of-pearl decoration, and of the effect of crumbling and falling rocks:

"Nel piu' vago, e superbo, adorno e bello
Del'Antro vide, e Ninfe, e Galatea,
E'l Dio Triton da quel Fidia novello
Fatti di Marmo, e muover gli vedea,
Come s'havesser spirto, e dolce il corno
Suonar versando chiara linfa intorno.

S'apra per vertu' d'acqua ricca, e bella
Porta, e suona... il rauco corno,
Quivi vien Galatea leggiadra, e snella,
Ond'appar l'Antro vie piu' bello, e adorno;
Oritia, e Liminora sua sorella
Vien seco innanti, e poi che fa ritorno
Onde parti' si chiude quella porta
Per valor d'acqua, e meraviglia apporta.

Vide ei, che 'l moto havean da le dolci acque
Moventi un carro, ove sta sovra altiera
La figlia di Nereo, a cui si piacque
Aci gentil ne la terrena sfera:
E gir con lei, che in mezzo a l'onde nacque
Le belle suore ancora, e come v'era
Un ciel, ch'altrui minaccia, gran rovina
Per far mostra di cosa alta, e divina

(. . .)

Par che rovini il cielo, et e' del'arte
 Maraviglioso effetto, a chi lo vede;
 Si scorgon fessi in questa, e n' quella parte
 Onde, che in breve chaggia teme, e crede
 Un'erba quivi appar, che con grand'arte
 Gli chiude, et ombra poi, ond'ei s'avvede
 Del dolce inganno, e'l superbo lavoro
 Mirando vede sol Gemme, e fin'oro.

La bella storia d'Aci, e Galatea
 E' dipinta nel ciel, ch'l vago e adorno
 De l'Antro fa piu' bello, ivi vedea
 Nicchie Dafni a cui fan fregio d'intorno
 Gemme d'alto valore, e non potea
 Satiarse di mirare, o bel soggiorno
 In gran copia v'appar la Madre Perla
 Cosa, ch'a pena si crede a vederla".⁹

As it appears when compared with another contemporary account of Pratolino, Agolanti's description is detailed and accurate.¹⁰ Chloris and Daphni accompany the readers through the poetic descriptions of the Grotta della Spugna,¹¹ the Statue of Jupiter,¹² the Appennino,¹³ the fountain of the lavandaia,¹⁴ Ammannati's fountain of June,¹⁵ the Labyrinth,¹⁶ and the Grotta del Mugnone.¹⁷ All the descriptions are characterized by Mannerist delight for the fantastic, for the surprising confusion between what is art and what is nature.

The author's celebratory intentions are present throughout the work, They are first revealed in the introduction where Agolanti mentions, according to the usual conventional expressions of courtly tribute, the virtues of the prince, his courage and the merits of his patronage. Throughout the poem, the Disegno and Arte which have guided the creation of the garden are praised, and the achievements of the artists are always linked to the scope of Francesco's patronage. Poem and garden together will make his fame eternal and will spread it

.../throughout the world:

"E ovunque il Sole i suo bei raggi spende
 Queste gran meraviglie ogn'hor vivranno
 Col nome sculto in oro, et e' ben giusto
 Del gran toscò Pastor, novello Augusto".¹⁸

And Agolanti, as a good court poet, manages to weave into his description references to Bianca Cappello - the dawn is of course always Bianca. He extends his tribute to Francesco's second wife by mentioning also the name of her daughter, Pellegrina, who appears in the guise of a nymph.

It is interesting to note that throughout the poem, there is never any mention of a "meaning" hidden in the various artistic creations of the garden - the complex symbolism explained in De Vieri's Discorsi of 1586.¹⁹ It is very likely that here too we are faced with an ex-post-facto elaboration of meaning. Here the title of the works can help the modern reader to understand the original scope. In fact, a Descrizione has, as the title implies, a different function from a discorso which, like a Ragionamento indicates a disquisition or an elaboration on a theme. Even through the medium of poetry and the conventions he has to follow, Agolanti describe actualities.

The "Descrizione di Pratolino" is an example of courtly verse, addressed to the prince, to his retinue and to his guests. It is an art form created for an élite, describing a very special and private art work.

The second 16th Century text examined here belongs to the same category but the use of latin tends to restrict even more the audience.

La Caprarola is a long poem in latin, dedicated to Cardinal Alessandro Farnese and written by Ameto Orti between 1585 and 1589.²⁰

Within the constraints of the genre, this text reveals a number of very interesting attitudes to different conventions used in the descriptions of paintings. As the title indicates, this is a description of the Farnese Palace at Caprarola, and it is so detailed that it could be used as a guidebook for a visit to the Palace. Its author, through the 240 latin stanzas, which are addressed to the Cardinal, takes the reader from the front door of the Palace, across the gardens, through all the sale and camere. Both important decorated apartments and service rooms are mentioned. The descriptions of the smaller rooms occupy one stanza each, but the large, decorative schemes are dealt with at length. The Sala dei Fasti Farnesiani, for example, is spread over 17 stanzas.²¹ Orti's poem also celebrates the authors of the schemes: four stanzas are dedicated to the painters, Giacomo Bertoia from Parma, Giovanni de' Vecchi di Borgo San Sepolcro, and the more well known Taddeo and Federico Zuccaro.²²

When analysed from the point of view of form, that is, the way in which the decorative cycle are presented to the reader, this text shows some interesting evidence. In fact the descriptions can be divided into three different types. The first deals with historical scenes, like the Fasti Farnesiani, which illustrate the history of the Farnese family. Here we do not find any actual description of the paintings, no information about the composition, nor about the number of figures represented. The subject matter is dealt with as a straightforward historical narrative which conveys the istorie to the reader. Any comments made by the writer are only about the historical subject-

.../matter: The following two stanzas, for instance, deal with the introduction to the Sala dei Fasti Farnesiani, and with the Istoria of Guido Farnese:

"In aulam, in qua domus Farnesiae praeclara
initia, ac facinora conspiciuntur.
Spectat Alexander sua dum Farnesius acta
Saepius, et tantae semina iacta domus,
Agnoscit seriem, incrementaque librat, et ortum,
Et quibus auspiciis creverit illa, videt.
Occurrunt Regum connubia, purpura fasces,
Arma, apices, tituli, laurea, sceptrum, togae.
Mox tacitae veneratus avos, vos o mihi, dicit,
Vos animae illustres haec perperistis avi.

Ad Guidum Farnesium Urbis veteris
difficillimis temporibus Ducem creatum.
Te decuit Romae, Guido, dare iura potenti
Et regere imperii sceptrum tremenda manu
Dux tamen electus veteri dum consulis Urbi,
Digna facis summo Principe, digna viro.
Flagitiis meritis poenas, virtutibus aequas
Praemia; quod populo praecipis, illud agis.
Quis iustum imperium, socio te, ferre recuset,
Aut te, cum possit, nolit habere ducem?²³

The poem does not give any indication about the way in which the stories are set out in the scheme, nor does it describe the allegorical figures accompanying the istorie, nor the richness of the decorative elements.²⁴ The subject-matter is clearly the priority of the writer, and nothing else is allowed to distract the attention of the reader. All the other historical paintings of the cycle are described in the way outlined above.

However, there is a complete change of tone when Ameto Orti deals with the "fantastic" subject matter of the schemes. In the description

.../of the cubiculum somni, for example, the bedroom of the Cardinal decorated by Taddeo Zuccaro with the subject devised by Annibal Caro, the style of the writing is made to suit the subject matter. The mood of the verse becomes poetical, seductive and alluring. This is, in fact, a perfect example of fully-fledged ekphrasis in the classical manner, with emphasis on the actions and emotions of the characters represented. This, for instance, is the stanza describing Tritone trying to recall Aurora, which Caro had suggested should be represented "in attitudine di tenerla o vagheggiarla o di sospirla, come la sua partita gli rincresce".²⁵

"De Tithone Auroram revocantem.

"Deserit in cunis Tithonum Aurora iacentem,
Et fugit amplexus culta puella senis.
Ille gemit, currumque instat revocare volucrum
Coniugis; nulla flectitur illa prece.
Quo ruis ah male cauta? virum fugis, et petis hostem,
Qui, quo te fugiat, devia lastra petit
Procrin amat Cephalus, Procrin sibi poscit amantem,
Vivit et in Cephalis pectore Procris amans."²⁶

In the context of the ekphrastic tradition, it is not by chance that it is here that we find observations about the quality of the painting.²⁷ Comments are made about the skill of the artists in representing the figures and in attempting the expression of emotions. "Picta vides, sed viva putes" comments the writer after describing Oceano, the stars and the moon, and the changing effects of light and colour. And he underlines his vivid representation of Oceano ("Horrida caesaries rorantibus undique pendet Crinibus") with another praise for the painter: "ab arte non potuit melius pingere Oceanus".²⁸

The rhetorical conventions of ekphrasis require this type of comments - and selected aspects of the paintings are therefore appropriately underlined, in the text, for the reader.

A third different type of description deals, in "La Caprarola," with the moralizing subject matter of mythological stories. In the Sala d'Ercole, for instance, the writer - just as Vasari does in the Ragionamenti, in the room associated with the stories from the life of Hercules - stresses the moral message of the stories, and explains how the meaning of the istorie is directed to Cardinal Farnese. The paintings therefore take on the function of speculum principis. Describing the struggle of Hercules with the Hydra, Orti explains its exhortatory message:

"...

Hoc opus herois, labor est hic Hercule dignus:
Sic veteres superas, sic imitaris avos.
Dunque refert paries tantorum exempla laborum
Non monet id, quod agas, sed notat id, quod agis.

...

Herculis effigiem paries, mirandaque tanti
Explicat herois fortia facta color.
Tu lege, et hinc, hospes, disce ardua vincere, et Orbi
Prodesse: ad superos haec patefacta via est.
Hac domus insistens Farnesi ascendit Olympum
Aemula, et Herculeum proxima currit iter".²⁹

The subject matter of the mythological decoration is often linked to the patron: celebratory references to Cardinal Farnese are made, for example, during the story of the birth of Jupiter.

At various points Ameto Orti's text openly glorifies the patron: within the limits of the genre of this work, the writer introduces direct messages

.../addressed to Cardinal Farnese. Sometimes, as it has been explained, these deal with the high moral level of the meaning gleaned from the pictures, while at other times they are simply invitations to consider certain aspects of the subject-matter.

The different approaches to the subject-matter which are evident from the changes in style and emphasis analysed above can be seen as a direct consequence of the 16th Century attitudes to significato, discussed previously in connection with Cosimo Bartoli's cornice to his Ragionamenti. The decoration should give pleasure, but delectare must follow a notion of decorum. The character of the decoration therefore must change according to the subject-matter and to the meaning of the representations - to its significato. And from this it must follow that the character of the description also has to follow these changes, from the documentary tone of the history paintings of the Sala dei Fasti Farnesiani, to the elegiac tone of the Aurora paintings, to the moral exhortation of the Sala d'Ercole, where delectare becomes prodesse, - to instruct.³⁰

In spite of the considerable differences in genre and in language, we find ⁱⁿ Ameto Orti's "La Caprarola" many of the conventions used also by Vasari in the Ragionamenti. In both texts, the paintings dealing with historical events almost seem to disappear behind their own subject matter - Vasari, as we have already seen, uses the paintings as starting points for a "history lesson" while Orti almost seems to forget that he is in fact dealing with a painted cycle. Both writers use the mythological stories to bring to the attention of the reader the convention of the exemplum virtutis, while ekphrasis appears in connection with

.../the more poetical subjects.

After these interesting examples in which poetry is used to celebrate and describe important artistic achievements and their patrons - examples which are also imaginative pieces of literature - the next work may appear quite modest and limited. And yet it is significant as an indication of the variety of forms and means through which information about buildings and works of art was spread during this period. It also provides us with further evidence about the political, propagandistic function of these texts.

Alessandro Pezzano's Descrittione dell'Apparato delle Stanze del Palazzo de Pitti in Fiorenza was printed in Venice in 1577.³¹ It takes the form of a letter, written by the Bolognese Pezzano to Ottavio Rucellai, consul of the Florentine Nation in Venice, on the occasion of the visit to Florence in 1576 of the Venetian Ambassador Andrea Gussoni to congratulate Grand Duke Francesco I for his newly-acquired title.³² His intentions, Pezzano writes, are to describe the Pitti Palace, where the Venetian Ambassador was staying as a guest of Francesco I, and he stresses that this building "...senza dubbio e' una delle piu' rare, e piu' belle cose, che sia in tutta Italia". Pezzano, who was a member of Gussoni's retinue, dedicates a third of his brief description to an account of the hospitality of the Grand Duke - the celebrations, the festivities, banquets and visits organised for the Gentilhomini Venetiani. The amount of information he provides, and the tone of his account, show that his intention is to glorify Francesco, and to present him as giving a "testimonianza perpetua dell'amore di questo Principe verso una repubblica di tanta portata, e grandezza, come e' quella di

.../Venetia". The rest of the description is given over to an enumeration, room by room, of the contents of the palace, "il quale era apparato con pompa reale, nel modo che l'intenderete qui sotto". And the real hidden function of the Descrittione is then revealed - to show the wealth and power of the Grand Duke by an unrelenting inventory of the riches contained in the palace. Rucellai's role was obviously more than that of recipient of the letter. Here there is no attempt to produce a literary work distinguished by any particular literary refinement. The flesh of the descriptive language has been stripped even of its most conventional expressions down to the bones of an itemized catalogue.

This is a diplomatic document, laconic and direct. The praise of Francesco's taste and wealth begins right at the entrance of the palace. Access is gained through a "bellissima porta grande, sopra la quale e' una bellissima arma dei Medici del Gran Duca con le palle, insegna di quella famiglia". There is not a great variety in the adjectives chosen to describe the courtyard: "...poi s'entra nel cortile ch' e' un bellissimo quadro grande di corte, attorniato di bellissime loggie, tutto ornato con bellissime pietre coniche, sia alla cima, e in detta corte e' nel mezzo un'Ercole bellissimo antico".³³

We then proceed through the ground floor apartments. Without any actual description or any comment, Pezzano lists the tapestries hanging in the various rooms and their subject-matter, the furniture, the sculptures and the pictures. These - the Ducal collection of ritratti degli uomini illustri - are indicated only by the subject, and not by their authors. The following is a typical description of one of the rooms:

"Nella prima camera, e' un fornimento di panni d'arazzo, nelli quali si vede tutta la vita dell'huomo: oltre di cio vi e' un letto con un padiglione di rascia rossa, con frangie di seta, e d'oro. Et vi sono anco gl' infrascritti quadri, Galeazzo conte di virtu' Duca di Milano; Mattias Re d'Ungheria Carlo Arciduca di Borgogna; e Sigismondo Re di Polonia".³⁴

The reader proceeds from room to room, through damask and velvet bed-hangings, gold cloth and silk embroideries, silver brocade bed covers, wall-hangings in red velvet with gold and silver borders, and tables made of alabaster and ebony, of black marble, or porphyry with bronze decorations, of amethyst and silver.

Pezzano lists 130 portraits: an impressive

"museo del Granduca Cosimo che diletlandosi grandemente di pittura, ha voluto i ritratti dei piu' eccellenti huomini che siano stati al mondo in diverse professioni e il presente Granduca Francesco suo figlio imitando le vestigia del padre, fa il medesimo".³⁵

In spite of the limited literary scope - or perhaps because of it - the text still fulfills its purpose, reaching a particular section of the reading public and conveying a specific propagandistic message. Francesco is the worthy heir to Cosimo's rule. Two years after his father's death, he lives like a prince. The Descrizione is direct, unadorned and to the point.

The functions of the decorations of the Sala dello Scrutinio and the Sala del Gran Consiglio in the Ducal Palace in Venice were obviously very different from those of any of the works discussed above. This is not a private palace, and the balance between delectare and prodesse is

.../weighed towards the importance and meaning of the message conveyed by the images. In this case, we are faced with rooms used exclusively for the governmental business of the Venetian Republic - rooms which were occasionally shown also to important foreign visitors.³⁶ And the intentions of Girolamo Bardi's Dichiaratione... published in 1587, were clearly propagandistic.³⁷ In the conclusion to his account of the subject matter of the decorative scheme, Bardi writes that his historical subjects, the exemplary events and the allegorical figures represented in the rooms ("le imprese, gli esempi e le Allegorie")

"sono state ridotte da me...acciocche' ciascuno possa interamente sapere tutto quello, che si contiene in ogni quadro, e pubblico, e particolare; affin di potere piu' facilmente ad imitatione di questi segnalati Heroi, lasciare honorata memoria delle proprie operationi a' posterì, che nasceranno nelle eta' future in questa Serenissima Repubblica".³⁸

The content of the paintings, Bardi writes, should be kept in mind as an example, and as a reminder, of those heroic actions. The examples and the memory, according to Bardi's words, are directed to the descendants of the Venetian ruling class. Discussing the decorative scheme prepared after the fires of 1574 and 1577, in the context of Venetian political aspirations, W.J. Bouwsma writes that the stories had been chosen as examples of virtues and heroism for the present members of the Venetian nobility, and that Bardi's book was written to reinforce the moral lesson.³⁹ As with all powerful myths, to be really effective the image of a stable, selfless Venetian ruling-class had first of all to be deeply rooted in the consciousness of its own members. But while it is certainly acceptable that to reinforce this image for the members of the Gran Consiglio - that is, to act yet again as exemplum virtutis - was one of the functions of the

.../Dichiaratione, it is also quite clear that the very existence of a printed text enlarges the audience. Thus the message spreads well beyond the limits of the Ducal Palace, and of Venice. The meaning of the scheme, through the printed text, shifts to become a warning to foreign governments and a demonstration of that "myth of Venice" which so successfully survived, unchallenged by historians, till our century. While this myth was also made public through processions, festivals and spectacles, the Imprese, Esempi and Virtu' addressed to the Venetian rulers in order to give them guidance could be turned into a speculum Venetiae through Bardi's Dichiaratione.

After explaining how the programme was devised, and what criteria were used in organizing the decorative scheme for the two rooms, Bardi states that the subjects had been chosen "acciocche' ciascuno chiaramente conoscesse, come la Repu. et i suoi cittadini havevano operato sempre gloriosamente per universal beneficio pubblico".⁴⁰ He then explains that there are three different types of images: Imprese - that is, representations of enterprises dealing with Venetian history; Esempi - specific events in the lives of famous Venetian citizens, represented in grisaille to distinguish them from the imprese; and Allegorie - representations of virtues which contributed to the success of the deeds illustrated in the esempi. Bardi then goes on to give an account of the rooms, their dimensions, and the location, size and format of the paintings. But the most extensive part of the Dichiaratione is given over to the historical narratives. Here Bardi shows himself to be "versato nell'histoire" as C. Ridolfi observed when discussing the authors of the programme for the cycle.⁴¹ In fact, Bardi underlines his

.../expertise for the reader when, at the beginning of the Dichiaratione, he takes his place among the writers of the programme and claims for himself the authorship of the Impresa illustrating the alliance between Venice and Pope Alexander III against Frederick Barbarossa.⁴²

What matters to Bardi is to convey the historical facts: consequently, as in the case of Ameto Orti's "Caprarola", there is no actual description of the paintings, no indication of the composition:

"Nel primo quadro...E' stato rappresentato da Jacopo Palma lo assedio, che Pipino Re d'Italia figliuolo di Carlo Magno Imperadore pose a nome del padre intorno a Vinegia l'anno di Christo N.S. ottocentonove; il quale assedio per quello che se ne legge in varie istorie successe in questo modo..."⁴³

The esempi are treated in the same way, and so are the allegorical figures of the virtues, which are described without any concession to ekphrasis. The Dichiaratione is in fact much less rich in details than the programme for the decoration, contained in the Ms. Cicogna 105 in the Biblioteca Correr in Venice, which would have been used as reference by the painters.⁴⁴ As an example of Bardi's descriptive style here is his account of the 'Disciplina Militare di Terra:

"Vedesi una giovane tutta armata di corsaletto, et d'armi lucenti, la quale havendo in una delle mani un bastone, fatto a guisa delle mazze ferate, che usano i nostri huomini d'arme quando vanno alla guerra, mostra con essa diverse macchine et armii da guerra, come Artiglierie, Archibusi, et simili, havendo alla lontana come in un paese un principio d'un Baluardo di fortezza, et di cittadella, che vogliamo chiamarla".⁴⁵

And it is always the historical events which, in the text, are given more attention and more space. The extensive narrative of the imprese can be contrasted with the cursory treatment given to the "gloria de i beati del Paradiso" which is hurriedly mentioned before the three allegories of Venice represented on the ceiling of the Sala del Gran Consiglio.⁴⁶

With regard to possible complex secondary levels of meaning-that is, whether there were intended parallels, in the programme, between the secular and the religious roads to Heaven symbolised by the paintings, and whether the former was subordinated to the latter - Bardi does not mention anything. In his text the programme of the decoration of the two Sale is presented as unproblematic, and simply as an illustration of Venetian achievements.⁴⁷

Among the examples chosen, the description which, in terms of literary style, scope and genre comes closer to Vasari's Ragionamenti, is a work by Giuseppe Betussi, published in Padua in 1573, the Ragionamento sopra il Cataio. It is a dialogue between a Bassanese (Betussi himself) and a Forestiero, describing the fresco cycle and the decoration of the Castello del Cataio near Padua, a palace built for Pio Enea Obizzi. Betussi, a well known letterato and a friend of Sansovino, of Doni, of Aretino and of Vittoria Colonna, had been commissioned by the Marquess Pio Enea Obizzi to research the history of his family and to prepare the programme for a fresco cycle to decorate the newly-completed Castello.⁴⁸ The istorie of the ground floor, complete with extensive inscriptions written also by Betussi, were painted by Giovanni Battista

.../Zelotti, who began this work in 1570.⁴⁹

Betussi was also commissioned to write a written description of the decoration; and the function of this text is declared openly:

"...a fine che si muova ogni dubbio di tutte queste autoridadi, delle quali s'e' fatto con grandissima fatica e industria raccolta, si ha a stenderne per ordine scrittura, che possa, a chi vorra' chiarirne, renderne ogni soddisfazione e forse si dara' alle stampe".⁵⁰

The propagandistic function of the text - to establish the nobility of the family - must have been of paramount importance for Pio Enea Obizzi, since his claim to his family's authority and historical importance was considered as suspect, and the subjects of the istorie were seen with a certain amount of doubt.⁵¹

The Ragionamento sopra il Cataio expounds the subject-matter of this cycle, and describes and explains the allegorical paintings which decorate the upper floors, together with the landscapes, mythologies, grottesche and town views to be found on the walls of the six loggie of the Castello. The text provides also information about the disposition of the rooms, about the furnishings, and the views from the different parts of the house. Furthermore, it gives interesting insights about the intentions of the patron and deals with the recurring 16th-Century interest in the significato. It examines the roles of painting, the various types of decoration, their function, and the viewers' different modes of perception.

While in the descriptions by Ameto Orti and by Girolamo Bardi the pictures were only a pretext for an exposition of historical events, Betussi's text keeps the paintings at the forefront of the reader's attention. The writer guides the reader, step-by-step, through the painted scene, explaining the positions and the actions of the characters represented. Betussi not only glorifies Obizzi by celebrating the Fasti of his ancestors, but he also stresses the quality and the effect of the paintings and, by praising the paintings, he celebrates also Obizzi's taste and his importance as a patron of the arts.

Discussing the ground floor cycle, Betussi writes that he is dealing with "una pittura di storia, che parla" and that these paintings fulfil the function of "rappresentare alla vista d'ognuno quanti fatti fecero mai". He then goes on to discuss each istoria. The following is a typical example of the description:

"or quest'altro quadro, nel quale si vede quell'uomo di gravita' vestito a lungo di Broccato, e che per la guardia, che lo accompagna, mostra maggioranza sopra gli altri, e pare che commandi alla Fabrica di un ponte di pietra e' figurato per un Guglielmo Malaspina degli Obizzi, che fu podesta' di Padova...si e' fatto dipingere nell'atto, che vedete, in sembiante di comandare e ordinare quella fabbrica, il che vi denota la Iscrizione".⁵²

The text of the Inscription then follows, and Betussi also names all his sources, to make sure that the Obizzi claim to fame and authority should appear to be substantiated by both image and text.

The visual effects achieved by the decoration are constantly mentioned.

Just as in Vasari's Ragionamenti, the conventions of the dialogue are used to underline particular aspects of the decoration:

"Certamente che la fabbrica e' superba, e gli ornamenti sono mirabili... A quel ch'io veggio il soffittato di questa camera e' differente da gli altri?"

asks the Forestiero, admiringly. And he continues to praise the scheme:

"...non mi satollerei mai di starmi con voi. Oh bella, e ricca d'oro, e d'artificio travatura, che e' questa. Et come anco piu' belle e migliori mi paiono queste pitture e figure, che la adornano, delle altre".

Like Vasari, Betussi uses the comments of the two participants to the dialogue to point out that the paintings may hide a meaning.

And in fact the problem of significato is introduced right at the beginning of the dialogue, when the Forestiero, looking at the decorations of the facade, asks: "sono fatte a fantasia, o pure con significato?"

The Bassanese then points out that the painter did what he wanted ("le fece a voglia sua") because these paintings can be seen by everybody, and therefore they do not contain a meaning. On the contrary, the paintings which are to be found inside are only for "persone solo intendenti e di spirito" and they are therefore special, "non cosi' ordinarie per tutto". They were painted according to a programme, and, Betussi explains, not only are there the istorie but the scheme "contiene ancora altro" - the ceiling paintings have to be explained:

"per rendervegli piu' chiari, e distesi, e continuati... levandovi la confusione; havete a sapere che i tre quadri del soffittato ...non hanno che far niente con l'istoria particolare, ma non sono gia' vanamente ne a caso posti, o fatti senza misterio, si come, ne anco cosa veruna non e' locata senza disegno".⁵³

Just like Bartoli's cornice to the Ragionamenti Accademici, Betussi's Ragionamento puts forward the 16th Century concept that painting is silent history, tacita istoria, which not only delights the eye, but also nourishes the soul: "sotto le sue proprietadi non solo pasce gli occhi, ma sveglia l'animo".⁵⁴

The viewer needs the mediation of the knowledge of a savio to arrive at an understanding of both istorie and allegories. After all, the truth is shown here, Betussi writes, "come coperta di ammaestramento" and this is how the ancients veiled it with fables, "favoleggiarono gli antichi".

So, after the description of the image, Betussi follows with "il contenuto, e significato della descrizione", which is appreciated by the Forestiero: "Bella certo e giudiciosa e' stata questa inventione, e con ogn' debito ordine intesa". And at the end of it all the Forestiero remarks, satisfied: "Questa m'e' stata una mezza lettione".⁵⁵

To stake Obizzi's claim to be considered at the same level as other important members of aristocratic families who have also decorated their palaces with the Fatti of their ancestors, Betussi even compares this scheme with Vasari's paintings in Palazzo Vecchio, and with the Caprarola decoration of the Sala dei Fasti Farnesiani. But, Betussi writes, the Obizzi scheme is more complete, since it brings "intieramente i loro fatti a gli occhi nostri". The other cycles, Betussi notes, are much more limited:

"E se alcuni fatto l'hanno, sara' stato di uno solo, o di due e tre al piu', come per esempio moderno il Duca di Fiorenza, del Signor Giovanni suo padre,... il Cardinale Farnese a Caprarola i fatti d'alcuni suoi antenati, e qualche altro ch'io non m'affatichero' a mentionare..."⁵⁶

In spite of the similarities of this text with Vasari's Ragionamenti, this passage shows that it is very unlikely that Betussi had read the as yet unpublished manuscript; if he had, Betussi would have known the scope of Vasari's cycle. In fact, if Vasari's Ragionamenti had been available in print in the early 1570's, Betussi would not have been able to dismiss the decoration of the Appartamento di Leone X as being limited to the istorie di Giovanni delle Bande Nere. In the politically unstable world of 16th Century Italy, descriptions such as Betussi's Ragionamento sopra il Cataio and Vasari's own Ragionamenti represented a vital instrument in the battle to gain credibility, fame and authority.

* * * *

It is clear that, from the point of view of function, all these texts can be seen as instruments of very necessary and important forms of propaganda. Whether the accent is on the patron's magnificentia and taste, or on his claim to political clout because of the glorious past of his ancestors, or on a particular form of "national myth", these written works are vehicles for the transmission of meanings. Some of these descriptions also operate on an aesthetic level, and their authors have clearly absorbed the examples and conventions belonging to the "literature of images" which have been discussed in Chapter Seven of this thesis.

The role of the artist is underlined in different ways by four of the writers of these descriptions. Agolanti mentions "il gran valor del Architetto" of the theatre of Pratolino, and calls the sculptor of the works in the Grotto of Galatea "Fidia novello", but he limits his praise to these conventional expressions. In "La Caprarola," as it has been already mentioned, the four artists involved in the decoration are celebrated with one stanza dedicated to each, and are praised during the description of some of the images. Bardi attributes the various paintings to the artists who had been assigned to them - Jacopo Palma, Paolo Veronese, Francesco Bassano - but his priorities clearly do not stretch to an open celebration of their skills. Betussi, in his dialogue, briefly mentions G.B. Zelotti, "uomo eccellente e che ogni di piu' si fa conoscere" and states that he had been one of Titian's pupils. Pezzano's Descrittione is the only one where no names of artists are mentioned.

A comparison between Vasari's Ragionamenti and the five 16th Century

.../descriptions chosen as examples can help to clarify a number of points.

In the context of this comparison, the fact that, in the case of Vasari, the painter is also the author of the text is too important to be left unmentioned. The whole work then becomes, as has been discussed in Chapter Nine of this thesis, a praise to this remarkable man.

Vasari appears to the reader as the most gifted and complete artist - a painter who is also a courtier and a letterato.

From the point of view of literary genre, Vasari and Betussi have used a perfect medium: the conventions of the dialogue allow them a much greater flexibility than the perhaps more refined and aristocratic verse form used by Ameto Orti and Cesare Agolanti. Through similar devices, both Betussi and Vasari can direct the emphasis of the description and of the explanation. It is Betussi and Vasari who best convey to the reader a good and clear impression of the decorative cycles they describe, even if Agolanti's suggestive explorations of the grottos and fountains of Pratolino are extremely successful at recreating the magical quality the garden must have had.

But form must necessarily be connected to function. And while the functions of the five descriptions have been briefly examined, and those of the Ragionamenti have been analysed in more depth, it is important to stress that complexity of formal means also implies a complex structure of functions. Betussi's and Vasari's texts act on a number of levels.

They celebrate the magnificenzia and the power of their patrons, and the skills and the intellect of the writers. They provide the reader with an account of the buildings, of the decorative cycles and of the quality of the images. They explain the different roles of the various types of images, and they reveal their hidden meanings.

But none of the descriptions examined here, not even Betussi's, is built on so many different levels as the Ragionamenti. The variety of the approaches to different subjects, the range of sources used, the information provided on artistic problems and methods, the complexity of the elaboration of the senso nostro, and doppia orditura, all contribute to distinguish the scope of Vasari's text from the others.

And it must be stressed that Vasari's Ragionamenti is the earliest among the texts examined here, even if it was the last to be published. In spite of this, the complexity of this work and the ability of Vasari as a writer make the Ragionamenti the most complete and satisfying of all.

Ultimately, Vasari's work must be the most successful among these descriptions also because of the literary tradition in which he developed as a writer. The liveliness of the Tuscan language adds a vivacity and an immediacy which even Betussi's accomplished text cannot achieve. In spite of its unfinished state and of the at times unequal quality of its prose, the Ragionamenti can rightly claim a place of honour among 16th Century writings on art.

NOTES

1. A. F. Doni, Pitture del Doni, Accademico Pellegrino, nelle quali si mostra di nuova inventione: Amore, Fortuna, Tempo, Carita', Religione, Sdegno, Riforma, Morte, Sonno et Sogno, Huomo, Republica et Magnanimita' Divise in Due Trattati, Padua, 1564, Fol. 6 r and v.
2. Jacopo Zucchi's Discorso sopra li Dei de' Gentili e loro Imprese; con un breve trattato delle attioni de li dodici Cesari con le dichiarazioni delle loro medaglie antiche, published in Rome in 1602 after Zucchi's death by the painter's brother Francesco, is, with Vasari's Ragionamenti, another rare example of a painter describing his own work.

This work describes the decoration executed by the artist, following his own programme, in the galleria of the Palazzo Rucellai in Via del Corso in Rome. Discussing the Discorso, J. Seznec classifies it with Vasari's Ragionamenti, and writes that this is a commentary intended to render the painting intelligible. (Seznec, Survival of the Pagan Gods, pp. 298-99). But in fact the differences between the two texts are more significant than the similarities. Zucchi's text operates on one single level - that of the explanation of the figures and their attributes. In its form and content, it is heavily indebted first of all to Vincenzo Cartari's Imagini, and then to the common source of much of the letteratura delle immagini of this period, Boccaccio's Geneologia Deorum.

Discussing the image of Saturn, for instance, Zucchi begins by listing the authors from antiquity who have described this god. He then goes on to explain the figure and its attributes, as it appears in the Galleria Rucellai. A discussion on the astrological nature of the god/planet then follows, with a list of the qualities attributed to it, and its influences ("...di molto maligna complessione, di natura fredda, e secca... fosco, taciturno, superbo, avaro...induce simoniaci, heretici, apostati...") Zucchi notes that "ci saria molto che dire" but points out that this information is well known, as Saturn has been described "in cosi' gran numero di famosi libri cosi' diligentissimamente scritti". He then lists various names given to the god, his genealogy, and gives some information about the ancient rites dedicated to him. (Zucchi, op cit. pp.14-17. On Zucchi, see also A. Calcagno, "Jacopo Zucchi e la sua opera a Roma", Il Vasari, V (1932) pp.119-168.

As J. Kliemann points out (Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1980, p.188), Zucchi does not mention his patron, Orazio Rucellai. The function of Zucchi's and Vasari's texts are therefore quite different. Cf. also F. Saxl Antike Götter in der Spätrenaissance: ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi, Berlin-Leipzig, 1927.

3. The Manuscript (Ms. Laur. 34-36, fol. 35r to 44v) is discussed by E.H. Gombrich in "Alberto Avogadro's Description of the Badia di Fiesole and of the Villa of Careggi" in Italia Medioevale e Umanistica, 5 (1962), pp.217-229.
4. "Like the description of the city palace to which I have drawn attention elsewhere...they raise the question whether this kind of rhetorical amplification was even meant to be read as a record of reality". E.H.Gombrich, op. cit. p.220.
5. W.L. Gundersheimer. Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti, Geneva, 1972. The manuscript, "a handsome presentation copy", is described by Gundersheimer, p.14.
6. Gundersheimer (p.26) stresses the importance of Sabadino degli Arienti's work not only for Ercole's contemporaries but also for the modern historian, in gaining an understanding of the context in which the Ferrara frescoes were commissioned, and consequently of their real function.
7. B.N.C.F Ms. Magl. Classe VII cod 8. "La Descrizione di Pratolino del Ser.mo Gran Duca di Toscana Poeticamente Descritta da M. Cesare Agolanti Fiorentino; dove si dimostra quello sia in Pratolino; et donde havesse tal nome; con inventione di favole d'intorno alle sue meravigliose cose et come i suoi superbissimi fonti si chiamano, et perche' i nomi, che hanno stati dati gli siano, et a parte a parte quasi quanto e che in quello si ritrova con mille altre cose amorose tutto con Inventione dall'Autore fatto, e diviso in tre Parti. Al Ser.mo Don Francesco de Med. Gran Duca di Toscana unico suo Signore".

The manuscript, a 16^o, consists of fol.103. Its frontispiece is decorated with an ornate coat of arms (a tree on a mountain) with the motto "Spero far frutto non pur fronde o fiori".

A dedication letter to Francesco precedes the text, together with two sonnets, also addressed to the Grand Duke:
 "Qual giovin donna che in suo specchio mira", and
 "Qual piu' sereno il ciel l'onda piu' chiara".

The Ms. can be dated from internal evidence between 1580 and the end of 1584. In fact, Agolanti describes the Fountain by Ammannati which was placed in Pratolino in 1580 but does not mention the enormous sponge from Corsica, which decorated the pergola and the Labyrinth, and which arrived in Florence in December 1584.

Cesare Agolanti was a member of the Florentine Academy and was one of the letterati first in Francesco's entourage and then in Ferdinando's. He wrote a number of celebratory poems for various occasions and celebrations for the court:

"Canzone nella morte di Giovanna d'Austria Gran Duchessa di Toscana" (BNCF Ms. Magl. Classe VII Cod. 5)
Canzone nella nascita del Ser. Principe di Toscana con una sestina alla Serenissima Madama Cristina di Lorena, Venice, 1589. (Wrongly dated 1580 in G. Negri; Istoria degli scrittori fiorentini, Ferrara, 1722.)
 "Sonetti in morte di Ferdinando I G.D. di Toscana, dedicati con sua lettera del 25 Marzo 1609 al Sen. Antonio del Bene". (BNCF Ms. Magl. Classe VII Cod 6)
 On Agolanti, cf. G. Negri P.122.

Agolanti's "Descrizione" has been up till now ignored by all scholars writing on Pratolino, probably because the garden has been the subject of a good number of 16th Century descriptions, both printed and in manuscript form. L. Zangheri in Pratolino, il Giardino delle Meraviglie, 2 vol. Florence, 1979, examines the 1588 Cod. Barb. Lat. 5341 (AVR), and Aldrovandi "Descriptio brevis fontium Pratolini", mss. Aldrovandi n.136, tomo xi, (BUB). He mentions both R. Gualterotti Vaghezze sopra Pratolino, Florence, 1579, and F. De Vieri, Discorsi delle Maravigliose opere di Pratolino et d'Amore Florence, 1586 (second edition 1587).

8. Agolanti, fol. 6r.
9. Ibid., fol. 83v-84v.
10. A.V.R. Cod. Barb. Lat. n.5341, cc.204-211, cit. Zangheri, op. cit., p.174: "...la grotta di Galatea, ch'e' fatta in guisa che quand'altri vi giunge si mette per fuggire avvengache la sua volta e si piena di screpoli che pare che immantimenti rovinì. Questa e' dentro tutta piena di vere perle che quasi abbagliano nel fondo e' acqua rassomigliante il mare e adorna intorno di coralli e di conche marine, e di certi scogli rustici, che buttan l'acqua con grandissima forza. Mentre ch'altri sta' rimirando, si vede per uscire un Triton vestito alla marinesca, che tenendo una chiocciola in bocca va suonando a' battuta di musica, in tanto mentre che questi va rigirando si veggono aprire in un momento tre di quegli scogli dal maggiore de quali esci' una conca d'oro tirata da due delfini che spellano acqua per bocca. In quella si vede la ninfa Galatea rimirarsi in uno specchio havendo da un lato non molto lungi due ninfe che l'accompagnano con rami di coralli in mano, che anch'esse versano acqua, in tanto il Dio Tritone suonando la sua chiocciola gentilmente alla sua caverna se ne ritorna"
11. Agolanti, op. cit. fol. 82r.
12. Ibid., fol. 92 r
13. Ibid., fol. 31 r
14. Ibid., fol. 46 r
15. Ibid., fol. 78 v

16. Ibid, fol 32 v.
17. Ibid, fol. 77 v.
18. Ibid, Fol 78 r.
19. L. Berti, Il Principe dello Studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Florence, 1967, p.108. gives a schematic account of De Vieri's symbolic interpretation of Pratolino. Excluding the presence of an iconographic programme for the garden, Berti sees De Vieri's so-called explanations of the complex meaning as a case of ex-post-facto interpretation: "Pare escludibile invece che al complesso di Pratolino si fosse voluto dare un significato allegorico. Il povero Vieri, come detto, si industriò a proiettarcelo sopra... in un seguito di interpretazioni simboliche di tipo neoplatonico ed edificante... ma con più che evidenti forzature, ne' del resto mai dichiarando di trascrivere significazioni autentiche e oggettive. E' esclusa dunque la consultazione di un'invenzione programmatica preesistente, di cui il Vieri non avrebbe mancato di far menzione. Al contrario, e' piuttosto plausibile che Francesco I e Buontalenti realizzassero Pratolino liberi da schemi troppo concettuali, concatenati e chiusi come quelli di un'invenzione". (p.101)

L. Zangheri (op. cit., p.38), on the other hand, while acknowledging Berti's opinion, puts forward the hypothesis of the existence of a programme: "Se Francesco seguiva, ed e' dimostrato, un programma iconologico per la costruzione del suo studiolo a Palazzo Vecchio e per il disegno dei costumi di una mascherata come quella del 'Canto dei Sogni' e' difficile pensare l'assenza di una qualsiasi proposizione iconologica a Pratolino".

Commenting on Berti's scepticism on the existence of a fully worked out programme for the garden, C. Conforti states: "Più che di 'invenzione' in senso letterario, Pratolino sembra rientrare in quella logica dell'invenzione concepita come 'venatio' a cui fa riferimento Paolo Rossi a proposito dell'indagine scientifica nella seconda metà del '500, intesa come escursione in territori ignoti in quanto inesistenti... In realtà il giardino di Pratolino sembra sottrarsi ostinatamente ad ogni sforzo di lettura organica e sistematica..." ("Pratolino: il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell'Immaginario" in M. Fagiolo (ed), La Città Effimera, p.188.

20. The manuscript is discussed by F. Baumgart in "La Caprarola di Ameto Orti" in Studi Romanzi - Rivista di Filologia Romanza. XXV (1935), pp.77-179. Baumgart dates it according to internal evidence, between 1585 and 1589. He states that there are various copies of the manuscript and he therefore infers that the poem was well-known. C.D'Onofrio (Roma vista da Roma, Rome, 1967, p.34 n.5) points out that the name of the author of this poem has been misread by Baumgart. His correct name is Aurelio Orsi, one of Cardinal Farnese's secretaries.

Baumgart believes this manuscript to be a copy which had been prepared for the press, or a presentation copy "destinato in dono a qualche personaggio e curato con diligenza dall'autore." (op. cit., p.95).

21. These are the most important sections in which the text can be divided: (the numbers refer to the stanzas).

1-5	Introduction and description of the Farnese Imprese
8-13	The visitor is led through the service rooms.
15	The Vestibule
17	Dining room
18-19	Porticoes
21-33	Gardens and fountains
34-50	<u>Sala dei Fasti Farnesiani</u>
51-62	<u>Sala del Concilio</u>
63-80	<u>Sala dell'Amore</u>
81-88	<u>Sala dei Lanefici</u>
89-96	<u>Sala della Solitudine.</u> Cardinal Farnese's studiolo
97	<u>Sala dell'Hermathena</u>
98	<u>Cubiculum Musis</u>
99	The Library
100-121	<u>Sala del Mappamondo</u>
199-206	<u>Sala d'Ercole</u>
207-238	Ground floor apartments.

22. F. Baumgart, stanzas 154-57, p.144

23. Ibid., stanzas 34 and 35, p.106.

24. Vasari's own description of this room, in the Life of Taddeo Zuccaro, can be contrasted here: "Nella sala...sono dipinte di mano di Taddeo, e dei suoi giovani, con ornamenti ricchissimi e bellissimi di stucco, i fatti degli uomini illustri di casa Farnese. Nella volta e' uno spartimento di sei storie, cioe' di quattro quadri e due tondi, che girano intorno alla cornice di detta sala, e nel mezzo tre ovati accompagnati per lunghezza da due quadri minori, in uno de' quali e' dipinta la Fama e nell'altro Bellona. Nel primo de' tre ovati e' la Pace; in quel del mezzo l'arme vecchia di casa Farnese col cimiero, sopra cui e' un liocorno, e nell'altro la Religione. Nella prima delle sei dette storie, che e' un tondo, e' Guido Farnese con molti personaggi ben fatti intorno, e con questa iscrizione sotto "Guido Farnesius Urbis Veteris principatum civibus ipsis deferentibus adeptus, laboranti intestinis discordiis civitatis, seditiosa factione ejecta, pacem et tranquillitatem restituit, anno 1323". (Vasari-Milanesi, VII, p.110.)

25. Ibid., VII, p.119
26. Baumgart, p.117
27. Cf. S. Leontief Alpers, esp. pp 196 and 198.
28. Baumgart, p 117.
29. Ibid., pp.158-59.
Cf. L. W. Partridge 'The Sala d'Ercole' in the Villa Farnese at Caprarola". Art Bulletin, 54 (1972), pp.50-63.
30. The terms delectare and prodesse are discussed by Baumgart, p.87.
31. Alessandro Pezzano's Descrittione has been published by M. Mosco in "Una 'Descrittione dell'apparato delle stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza' edita a Venezia nel 1577" in Antichita' Viva, XIX, 2 (1980), pp.5-20. Mosco discusses the works mentioned in the description and is interested in tracing the collection of Palazzo Pitti, but does not deal with the analysis of the text itself, nor with its function.
32. Andrea Gussoni's visit to Florence has been discussed in Chapter Six of this thesis. and his Relazione dello Stato di Firenze, (ms. Magl. Class XXX Cod.157 BNCF) has been published in Alberi, Vol. III T.I., pp.207-41.
33. M. Mosco, p.19.
Discussing the Hercules in Palazzo Pitti courtyard, a Roman copy of an original by Lysippus, Mosco points out that the statue, placed in the courtyard in such a prominent position, "sembra alludere all'intenzione da parte di Cosimo di fare di Pitti una reggia destinata a magnificare il granduca stesso, identificabile nella figura di Ercole in riposo dopo le fatiche della guerra. Non per altro l'acquisto della statua (comprata a Roma nel 1568, trasportata a Firenze nel 1570 e restaurata dal Cioli nel 1572) avveniva negli anni in cui Cosimo dopo il riconoscimento papale del titolo di granduca, in concomitanza all'accresciuto prestigio orientava il suo collezionismo archeologico verso la statuaria imperiale di carattere celebrativo".

The antique sculptures at Palazzo Pitti are discussed by M. Daly Davis in "La Galleria di sculture antiche di Cosimo a Palazzo Pitti" in le Arti del Principato Mediceo, pp.31-54.
34. Mosco, p.19.

35. Mosco (pp.8-9) writes that the first location of this collection of portraits, copied by Cristofano dell'Altissimo from the paintings in Paolo Giovio's villa near Como, was the guardaroba of Palazzo Vecchio. She comments on the significance of the cultural and political message of the collection, which had probably been organised by Cosimo in Palazzo Pitti, with the portraits representing Kings and Emperors on the ground floor rooms, and other works subdivided among the first floor rooms. She goes on to say - and this is very important for the function of works like Pezzano's Descrittione-: "...non e' escluso che ne giungesse l'eco alla corte di Asburgo, se nel 1576 l'arciduca Ferdinando progetto' di far copiare la gioviana per il castello d'Ambras nel Tirolo".

36. S. Sinding-Larsen writes that the Sala dello Scrutinio and the Sala del Gran Consiglio "were included as 'musts' among the sights recommended to foreign visitors received by the government. As a courtesy, some of them were even allowed to take a seat during a meeting and to give a vote". Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic (Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia. V), Rome, 1974, p.234. He mentions that on February 9th 1596, Ludovico Gonzaga was taken to the Great Council Meeting.

37. Dichiaratione di tutte le Istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio, et del Gran Consiglio, del Palagio Ducale della serenissima Repubblica di Vinegia, nella quale si ha piena intelligenza delle piu' segnalate vittorie; conseguite di varie nationi del mondo da i Vinitiani, Fatta da Girolamo Bardi, Fiorentino, Venice, 1587. This is an 8°, published by F. Valgrisio. A second edition was published in 1602, the third (a 16°) in 1660.

38. Ibid., fol. 64.r.

39. W.J. Bouwsma, Venice and the Defense of Republican Liberty. Renaissance Values in the Age of Counter-Reformation, Berkley, 1968:
 "The new decorative scheme was thus conceived as a historical statement for the regular contemplation of the Venetian patriciate in its official place of assembly. Its specific purpose was to provide examples of virtues and heroism from the past for imitation in the present, in the familiar manner of humanist historiography. Those entrusted with the plan were generally directed to choose episodes to demonstrate 'how nobly the Republic has striven in all times and in every age'. Bardi's book was intended to make sure that the lesson would be lost to no one". (p.224).

Bouwsma goes on to say that, in the decoration "special attention was given to Venetian exploits in battle" and that this "seems to reflect the new spirit stimulated by Lepanto...The theme hints that in the years ahead Venice might no longer be so content with the passivity of the middle century. Some of the paintings were also intended to exalt Venetian republicanism". These last observations are quite clearly related to Venetian foreign policy and to messages directed to foreign rulers.

Another important factor constituting the "myth of Venice" was that no aristocratic family was supposed to take the lead over the others - and Bardi specifies that the stories have been chosen in such a way that "da ciascuno fosse chiaramente conosciuto" that the glory of the Republic had not been obtained by the "valore di pochi cittadini". (Bardi, op.cit., fol. 2v and 3r).

J.R. Hale ("Venice and its Empire", in Exhibition Catalogue The Genius of Venice 1500-1600, London, 1983, p.15) mentions among the foundation stones of the "myth of Venice" the image of a city "perfectly governed by a wise and selfless ruling class". This idea is clearly conveyed by Bardi, who writes "...molte delle famiglie dell'ordine della maggiore nobilita', erano state copiose in ogni tempo di diversi huomini, che non meno havevano effettivamente giovato alla Rep. che a se medesimi accresciuta la gloria e l'honore".

Cf. also J. Hale (ed), Renaissance Venice, London, 1973.

a

For discussion of the "myth of Venice" in the context of Venetian 16th Century historiography, cf. A. Barocchi "Considerazioni del Rapporto tra Cultura e Politica a Venezia e a Firenze tra Quattro e Cinquecento". in Florence and Venice, Comparisons and Relations, Acts of Two Conferences at Villa I Tatti in 1976-1977, Vol. II, Cinquecento, Florence, 1980, pp.55-71, esp. pp.63 ff. Barocchi makes some interesting observations about the relationship between "form and meaning" in the context of the Venetian historiography of the period: "L'oligarchia veneziana...compie in campo storiografico una ben precisa scelta, non solo di contenuto ma di forma; un prodotto culturale confezionato con determinati strumenti (linguistici, stilistici, di impianto) e' in genere collegato ad idee ed interessi in senso lato politici. La storiografia a Venezia...si articola in una pluralita' di voci e di generi: storiografia pubblica, storie scritte da privati, annalistica e diaristica, storiografia non patrizia, relazioni di rettori ed ambasciatori, che possono considerarsi quasi esempi non di storia-evento, ma di storia quadro". (p.66). It is in the context of these considerations that the book written by the historian Bardi should be read.

40. Bardi, fol.3 v.

41. C. Ridolfi Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, Venice, 1648, p.326.

42. Bardi, fol. 2 r. See also how this episode and its significance is stressed (fol. 18 r) by Bardi's information on the various accounts: "che se ne legge in diversi Autori addotti da me nel trattato, che publicai tre anni or sono, per levare quelle dubitationi, che adducevano alcuni degli scrittori moderni, et particolarmente il Biondo et il Sigonio, che nel libro del Regno d'Italia, et altri, che impugnano la presente verita' in questa maniera".
43. Bardi, fol. 6r.
44. See R. Bratti Nuovo Archivio Veneto n.s. xv, XXX (1915), p.439.
45. Bardi, fol. 18 r.
46. It must be noted, however, that, when Bardi was writing his Dichiaratione, the Paradiso had not yet been executed. In fact he attributes the painting to Francesco Bassano and to Paolo Veronese.
47. This is very different from Sinding-Larsen's interpretation of the cycles, which he summarizes thus: "the parallel development of the two cycles in terms of space and the evident subordination of the secular one to the religious must mean that the former is interpreted as a reflection of the latter, and that the culmination of the political evolution of Venice somewhat reflects the triumphs of the Church Universal in Paradise (op. cit. p.236).
48. On Giuseppe Betussi, see the following.
L. Savino "Di alcuni trattati e trattatisti d'amore" in Studi di Letteratura Italiana, IV (1912), pp.164 ff.

G.B. Verci, Degli Scrittori Bassanesi, Venice, 1775, Vol.2, pp.1-93.

C. Mutini entry on G. Betussi in Vol.1x, pp.779-81 Dizionario biografico degli Italiani (ed. A.M. Ghisalberti).

G. Zonta "Note Betussiane" in Giornale Storico della Letteratura Italiana, LII, (1908), pp.321-366.

A short biography of Betussi is included in G. Betussi, Il Raverta Dialogo d'Amore di Giuseppe Betussi (ed G.B. Verci), Milan, 1864.

Betussi was born at Bassano c.1512. His literary career began when he moved to Venice in 1542, and became a member of the Accademia degli Infiammati under the protection of Sperone Speroni. He translated Boccaccio's De claris mulieribus (1545), De Casibus virorum illustrium (1545) and De Genealogia Deorum (1547). It was his biographical work on the most

.../important Italian families, begun in Milan in 1563, which led to Pio Enea Obizzi's invitation to write the programme for the Cataio. The Ragionamento sopra il Cataio is Betussi's last work. He probably died shortly after its publication. A letter to Sperone Speroni, thanking him for his support, is enclosed at the end of the dialogue, with the wish that Speroni will read and appreciate this work. (p.184 v) Betussi's dialogue is listed in La Libreria del Doni, Fiorentino..., Venice, 1580, p.22: "Giuseppe Betussi Descrizione del palazzo del Cataio".

49. On the decoration of the Castello del Cataio, cf .
L. Crosato Gli Affreschi nelle Ville Venete del Cinquecento, Treviso, 1962, which examines also the career of Giambattista Zelotti.
The frescoes ^{are} also discussed by A. Venturi, in Storia dell'arte Italiana, Vol. 9, p.969, with bibliography.
50. G. Betussi, op. cit., p.55. Betussi also acknowledges the help of Count Gerolamo Capo di Lista and of the letterato and historian Bernardino Tomitano (p.28).
Betussi also attributes to Pio Enea Obizzi the invenzione of the Tre Qualitadi della Tirannide planned for the ceiling of the sala on the piano nobile.
51. Cf. Zonta, p.361: "Ma gia' i contemporanei del Betussi pare che mormorassero circa la verita' di questa ricostruzione".
Zonta goes on to discuss the lack of reliability of Betussi's dialogue as a historical source on the Obizzi.
52. Betussi, pp.77 r and v.
53. Ibid., p.14 v.
54. Ibid., p.167 r.
55. Ibid., p.174 r.
56. Ibid., p.14 r.

APPENDIX I

Marcantonio Vasari

Some information about the life of Marcantonio Vasari, obtained from the documents kept in the Archivio Vasari in Arezzo, has been published by A. Del Vita¹ who, however, did not establish the date of his birth.

A legal document declaring the emancipation of the three Vasari brothers, Marcantonio, Giorgio and Francesco, from their father Pietro, included in Ms 4 (38), "Libro dei Contratti della Famiglia Vasari Segnato A. dal 1498 al 1586", dated 20th February 1576/77, when Marcantonio was 18 years old, establishes that Marcantonio was born in 1558.²

Vasari played an important role in the life of the eldest son of his brother Pietro. It was his famous uncle who helped Marcantonio towards a career in the Church, begun in the early 1570's in the competitive atmosphere of the Papal Court in Rome. Already in 1569, at the age of 11, Marcantonio was in Rome, studying at the Collegio Germanico, under the protection and the care of Monsignor Guglielmo Sangalletti, Secretary to Pius V, having attracted the attention of Cardinal Alessandrino whose nephews were also students at the College.³

Vasari had taken to heart the future of his nephew, and during the months spent in Rome during 1572 and 1573, working on the decorative scheme of the Sala Regia, he used all the influence he had at the Papal Court to obtain rewards for Marcantonio, and an assurance for his career.⁴ A number of letters written to Vincenzo Borghini tells the story of Vasari's continuous worries and repeated efforts,

.../his attempts to extract a promise from the Pope, the humiliating position of being constantly kept at bay by a vague promise. The death of Pius IV was a blow to his confidence. On May 2nd 1572, announcing to Borghini the death of the Pope, Vasari complains that his loss is "...infinito, perche' io assettavo Marcantonio ne cavava per me qualcosa..."⁵

On October 15th of the same year, hoping to convince Cosimo to allow him to remain in Florence in spite of Gregory XIII's requests for the work in the Sala Regia to be finished, Vasari writes to Borghini:

"...ho quel putto la' (Marcantonio) che avevo ordinato gia' che tornassi, perche' s'e' auto le lettere di cambio del cavalierato, e quella entrata la consumera' lui, e da un canto vorvi avviar lui..."⁶

The "letter di cambio del cavalierato" refer to the two titles given by the Pope to Vasari in June 1571, when he was created Cavaliere dello Speron d'oro and Cavaliere di S. Pietro.⁷

The death of the Pope seemed to have put an end to Vasari's hope for a career in the Church for Marcantonio. In a letter to Borghini he writes that he had told Duke Cosimo, during a meeting which had lasted two hours, that he had decided to leave Rome and his work there, and that he had asked Marcantonio to come back to Tuscany.

The meeting did not proceed according to Vasari's plans since the Duke insisted that the wishes of the Pope were paramount.

Vasari reports to Borghini that the Duke had pointed out to him that "il papa e' attempato, e potrai recuperar quel che hai fatto, e quel che hai da fare, e accomodar quel fanciullo se non poi io l'accomodero a Pisa nella Sapienza."⁸

In Rome, during the first months of 1573, Vasari continued to worry and work for Marcantonio, becoming more and more impatient because everything seemed to proceed so slowly. He confesses to Borghini: "...perche' aro' che trescare aver qualcosa per Marcantonio, mio nipote: e questa corte e' molto lunga, e ancora che io sia favorito, ben visto, ecc. questa cosa dello spedirsi ha 'l diavolo addosso".⁹

He engages the personal attention of the Pope while painting his portrait, and obtains assurance that something will be done:

"...mi disse: che poiche' io avevo fatto tante fatiche e satisfattolo, che non mancheria di satisfar me; pero' che io stessi di bona voglia. Risposi che io ero satisfatto e che quel che gli avevo domandato in principio lo desideravo nel fine, che era accomodar Marc'Antonio. Noi lo faremo, mi rispose; domandommi del tempo che aveva e de' suoi studi, e di molti particolari, e credo che per lui le cose doveranno ir bene".¹⁰

Again, during the first visit to the completed Sala Regia, Gregory promises that Marcantonio would not be forgotten,¹¹ but during the whole month of May, while Vasari was getting ready to leave Rome, the preoccupation about his nephew's future continues to worry him.

To his friend Borghini he confides:

"E anche la cosa di Marcantonio, mio nipote, non e' ancora terminata, che spetto di questa fatica o per lui o per me qualche rimunerazione, ed essendo l'opera grande e d'importanza credero' che Sua Santita' abbia a fare qualche segno di amorevolezza...Oggi sono stato piu' di due ore, dopo che Nostro Signore ebbe pranzato, solo solo a trattenerlo...mi ha detto che di gia' ha ordinato al Datario quel che ha da fare: no so se gli e' per Marcantonio o uffizio o pensione".¹²

Finally, just a few days before leaving Rome, Vasari is able to write to Borghini that all has been settled:

"...torno soddisfatto e contento. E Marcantonio, Sua Santita' gli ha dato un'entrata di scudi 100 l'anno per il primo uffizio che vaca, e cavalierato o altro..."¹³

But doubts and concerns about Marcantonio did not end here. In 1574 he was sent back to Tuscany to continue his studies, on the advice of a close friend of his father's, the Archbishop of Florence, Alessandro di Ottaviano de' Medici. The correspondence between Pietro Vasari and the Archbishop shows sides of Marcantonio's personality which are quite different from the putto who had produced such a favourable impression on Monsignor Sangalletti. Alessandro de' Medici's witty and friendly letters to Pietro paint a vivid picture of the insecurities of an ecclesiastical career. In a letter sent from Rome on February 12th 1574, he writes:

"E ben vero che, per essere egli (Marcantonio) in eta' meno pericolosa, voglio che per qualche anno lo tenghiate appresso di voi et lo facciate studiare et vivere bene. A me non darebbe il cuore in casa mia poter far questo et non vorrei che si trovasse grande et huomo et ignorante. Credo che vi contenterete di questo, il quale io fo per vostro bene, promettendovi che sara' il medesimo che se stessi in casa mia, perche' all'occasione mi ricordero' di lui, parendomi che cosi' convenga sendo voi stato sempre amorevole di casa vostra et particolarmente di me..."¹⁴

At the end of the year, after the death of Giorgio Vasari, a new plan for Marcantonio's career is proposed. There is a note of impatience in Alessandro's letter to Pietro:

"Ho visto la lettera del vostro Marcantonio, la quale credo che l'abbia fatta lui, perche' non so se ne sapete tanto, che gliene abbiate possuto imburchiare. Se pensate di mandarlo a Pisa, v' avvertiro' e vi ricordo, che in cambio di farlo dottore, non lo facciate in vaso di contumelie a casa vasara, perche' di molte volte, in cambio di lettere negli studi s'imparan pessimi costumi..."¹⁵

Shortly afterwards, both Pietro and Marcantonio are firmly reprimanded for their continuous and insistent pressure on the Archbishop:

"Poiche' il vostro Reverendo (Marcantonio) e' risoluto a non attendere a leggi harete preso buona risoluzione a mandarlo alle lezioni di logica et theologia, dove sara' beneche piu' presto impari dottrina che costumi. A che sarete avvertito, dicendovelo perche' me ne dimandate consiglio, il tenerlo a mangiare il pane d'altri non e' approposito sino a che non e' introdotto bene nelle lettere; perche' coteste nelle corte non s'imparano io non lo rifiuto: ma poiche' avete preso il mantello della liberta' (stimandio la morte di Giorgio, come di vostro padre) siete tanto ringrandito che L'Arcivescovo di Firenze non puo' con le forze sue soddisfar' alla vostra ambizione. Cavalieri, decani,

.../dignita', eretioni sono cose tanto grandi che appena i Cardinali possono supplire".¹⁶

The letter touches an awkward aspect of the Vasari family's search for benefici, and is interesting because it highlights a difficult problem with acute perception. Giorgio Vasari had, in a sense, been the head of the family ("stimandio la morte di Giorgio come di vostro padre," writes Alessandro). On his name rested his relative's claim for fame, a claim that Pietro was determined to hold on to, and capitalise on. But, notes Alessandro, Pietro's ambition was becoming too great, and his requests could not be satisfied even by the Archbishop of Florence himself. The Vasaris were tied to Giorgio's name by a double-edged bind: known to the Medici court because relatives of the most famous painter in Italy, but at the same time, limited in their achievement by the quality of Giorgio's career, they would have been, in future, confined to the role of commentators of the painter's work.¹⁷

NOTES

1. A. Del Vita. "L'Origine e l'Albero Genealogico della Famiglia Vasari" in Il Vasari, III (1930) I, pp.64 ff; cf. esp. p.71, n.43.
2. Ibid., p.71. A. Del Vita dates this document 7th April 1579. In fact, this is the date of a note added on fol. 82 v and 83 r to the first part of the document. Beginning on fol 82 r. the document reads:
c.4 (38) fol. 82r: "In Dei Nomine Amen: Anno Dominice Incarnationis 1576 Inditione quinta et die XX mensis february Gregorio XIII^o Pont. ^eMaximo: et Ser.mo D. Francischo Medices Magno Duce Hetruriaie Dominante: Actum Florentiae in populo sancti Proculi Et in domo habitationis, et residentiae infrascripti Domini Judicis Et presentibus testibus videlicet Ex.^o Juridico Venerabile Domino Cosimo Domini Domitiani de Cappellis Causidico florentino et Filippo Iannis de Gemmis de Florentia. Pateat omnibus f. qualiter Marcus Antonius maior annorum XVIII ut dixit, et Georgius maior annorum XIII et minor annor. XVIII, et Francius maior annorum septem et minor annorum XIII fratres adinvicem et filii spectabilis viri Ser Petri quondam Antonii Georgii de Vasariis de Aretio..."
The date of the document is therefore 22nd February 1576/77.
3. Letters published in Frey, II, p.466. Mosignor G. Sangalietti in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 25th November, 1569: "...Questa sera al tardj e stato da me vostro fratello con vostro nepote, et dimani verranno a desinar meco et li presentero al cardinale Alessandrino...Tutti stanno bene, et di prima vista il putto mi piace sommamente et credo fara honore".

P.467, Cardinal Alessandrino in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 3rd December 1569. "Ho ricevuto per mano del vostro nipote il bel presente della testa del Salvator Nostro..."

P.470, Monsignor G. Sangalietti in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 5th December 1569. "Comparese qua vostro fratello et suo nepote. Si presento li quadri a N.S...S.Sta veddo volentieri et con grata ciera vostro nepote et subito ordino al signor Giulio monaco, maestro di camera di mons. III. mo Alessandrino, che ne tenessi la medexima chura che facieva dellj sua nepoti propri che pure stanno nel collegio et stara assieme con essi, a tale che puo V.S. essere sechura che non se li sia per mancare di cosa nessuna; et li parlo et li sodisfecie assaj che il putto e vistoso e vivo. Questa mattina che e Lunedi col nome de dio e andato al collegio et l istesso signor Giulio cie la menato et messo in compagnia dellj dua nepoti sopradetti; se dato ordine di provedelj tutto che bisogna di vestimenti, libri et altre comodita, come si che vostro fratello vi scrive tutto, et ciete sichuro che io faro conto che sia mio figlio...Pero' signor Giorgio mio, quetatevi che sara trattato benissimo et se n avera ongni sorta di amorevole chura".

P.473. Cardinal Alessandrino in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 7th December 1569 "...sicome (Nostro Signore) ha promesso ancora molto prontamente di volervi riconoscere delle fatiche vostre in beneficio dei vostri nipoti et di farvi etiandio tutte quelle gratie, che honestamente portranno aver'luogo..."

P.475, Monsignor G. Sangalletti in Rome, to Giorgio Vasari in Florence, 18th December 1569 "...A Marcantonio, vostro nepote, non si manca ed e trattato come li nepoti del papa. Questo vi debba piacere, sicche non ci pensate per adesso. Ditemj che resolutione fa il padre di lui, perche il possa riferire a S.S. ta."

P.478 Monsignor G. Sangalletti in Rome, to Giorgio Vasari in Florence, 30th December, 1569. "Marcantonio sta bene et il giorno di capo dano verra a mangiare con meco con li nepoti di S. S. ta per la mancia di S.S. ta et non sene pigli pensiero..."

P.485, Monsignor G. Sangalletti in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 20th January 1570 (St. c). "...Marcantonio vostro sta in bene et fu per la mancia sa S.S. ta et inpara".

P.490 Monsignor G. Sangalletti in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 29th January 1570 (st. c) "...Marcantonio sta bene e atende alli studij et inpara bene come vedrete..."

P.494, Monsignor G. Sangalletti in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 17th March 1570 (st. c) "...Marcantonio vostro nepote sta bene, et come torna il vescovo di Narnj si solecitera quanto V.S. ha comandato".

P.502 Monsignor G. Sangalletti in Rome to Giorgio Vasari in Arezzo, 14th April 1570. "...Marcantonio sta bene et impara benissimo".

P.505, Monsignor G. Sangalletti in Rome to Giorgio Vasari in Florence, 7th May, 1570. "...Marcantonio vostro nepote sta bene, ne li manca cosa nessuna".

P.508, Monsignor G. Sangalletti in Rome to G. Vasari in Florence, 16th June 1570. "Marcantonio vostro sta bene e atende a inparare et fara honore alla casa, et creda che non li manca cosa nessuna".

P.513, Monsignor G. Sangalletti in Rome to G. Vasari in Florence, 3rd July 1570. "Marcantonio sta bene et si fa valentomo".

P.517, Monsignor G. Sangalletti in Rome to G. Vasari in Florence, 28th July 1570. "Marcantonio vostro sta bene et si fa valentomo".

P. 520, Monsignor G. Sangalletti in Rome to G. Vasari in Florence, 25th July, 1570. "Marcantonio sta bene, et si fa valentomo et resto molto soddisfatto di lui perche' vedo, ci sta volentierissimo".

P.528 Monsignor G. Sangalletti in Rome to G. Vasari on his travels, 15th September 1570. "Marcantonio sta bene atende a inparare".

P.596 Monsignor G. Sangalletti in Rome to G. Vasari in Florence, 10th August 1571. "Marcantonio suo sta bene, et non so dove troviate che abbia male, et riposatevi che non gli manca niente".

P.601, Monsignor G. Sangalletti in Rome to G. Vasari in Florence, 7th September 1571 "Marcantonio vostro sta bene et lo visito spesso".

4. Ibid. , p.589 Cosimo Bartoli in Venice to G. Vasari in Florence, 14th July 1571. "Io ricevej la vostra de 6 di Roma con infinita mia contenteza, da che intesi, che con gratia di Dio et satisfattione del Santissimo Padre havevj data fine alle 3 capelle, et che da Sua Santita eri stato honoratissimamente remunerato, et di cose, attenentj allo honor, et di altre, attenentj allo utile: Il che mi ha apportato doppia allegrezza. Ne si conveniva manco alla vostra virtu et fatica ne anco alla grandezza et gratitudine di Sua Beatitudine. Dio vi sia a goder' lungamente dell uno et dello altro cavalierato, et contentezza della pensione in Marcantonio vostro nipote.

5. Ibid., p.677

See also the letter from the General of the Servites, Fra Stefano, in Arezzo, to Vasari in Florence, 13th June 1572, in Frey, II, p.683: "Et se l'havessi havuto anchora qualche dispiacere della morte del passato pontefice, mi sarei ingegnato come amorevole, ch'io li saro sempre consolarla et mantener' in lei verde la speranza di dover conseguire il premio delle sue honoratissime fatiche, fatte in Roma, quali, sono certissimo, verranno riconosciute da chi debbe et puo. E vero, come lei scrive nella sua, chel nipotino ha fatto perdita segnalata; perche volendo quel santo vechio star' nella sua promessa, qualche gran' bene gli era preparato..."

6. Ibid., p.710, from G. Vasari in Florence to V. Borghini in Poppiano, 5th October, 1572.
7. See Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari, (ed.A. Del Vita), Arezzo, 1938, p.103.
8. Frey II, p.713, from G. Vasari in Florence to V. Borghini in Poppiano, 27th October, 1572.
9. Ibid., p.756, from G. Vasari in Rome to V. Borghini in Florence, 18th February, 1573.
10. Ibid., p.769, from G. Vasari in Rome to V. Borghini in Florence, 8th April 1573.
11. Ibid., p.770 from G. Vasari in Rome to V. Borghini in Florence 1st May 1573: "...e S.S. ta vi ste (in the Sala Regia) piu duna grossa ora et mj uso parole molto amorevoli e mj disse che io non avevo maj fatto meglio et mj promesse che darebbe al fermo a Marcantonio mio nipote qualcosa et anche si ricorderebbe di me..."
12. Ibid., p.786, from G. Vasari in Rome, to V. Borghini in Florence, 22nd May 1573.
13. Ibid., p.790, from G. Vasari in Rome to V. Borghini in Florence, 29th May, 1573.
14. Letter dated 12th February 1574, from Rome, published in Zibaldone, p.276. For the relationship between Vasari and Alessandro di Ottaviano de' Medici, see also Giorgio Vasari Exhibition Catalogue, 1981, pp.85-6.
15. Letter dated 27th December 1574, from Rome, Zibaldone, p.278.
16. Letter dated 14th January 1475, from Rome, ibid., pp.278-279. See also p.275.
17. Further information on Marcantonio is to be found in A.V.A. Ms. 5 (39), "Libro dei contratti e Ricordi della famiglia Vasari dal 1586 and 1644". Parts of this document have been published by A. Del Vita, "L'origine e l'Albero Geneologico della Famiglio Vasari" p.71.

In his will, dated 7th July 1606, Marcantonio's title is given as "Decano al presente della Collegiata Aretina". He died in Camaldoli on 23rd August 1606, at the age of 48.

Appendix II

Transcription of the Description of the "Appartamento degli Elementi" and of the "Appartamento di Leone X" from the "Vita di Messer Giorgio Vasari" by Marcantonio Vasari

(A.V.A. Ms Cod. 2 - 36 bis - fol. 17v - 30v) (fol. 17 v)

Finita l'opera del Giesu l'anno MCLV venne M. Giorgio al servizio del Duca et a stare a Fiorenza con tutta la famiglia. dove comincio', et fini' la Sala Disopra chiamata delli Elementi. Nel palcho adunque sono nove quadri fatti a olio I quali significano l'Elemento dell'aria, nel primo adunque ch'e' nel mezzo e' Saturno che taglia i testicoli al Celo per gettargli in mare, che significa che tagliando il calore come forma et cascando nella humidita del mare, come materia fu cagione delle cose corruptibili, terrene, et caduche generando Venere di Spuma Marina. Sonvi parecchi figure che circondano detto Cielo, et Saturno, le dieci potentie atribuite da i Teologi a Iddio, che realmente concorsero alla Creatione del Mondo la prima e' una Corona che nel piu' elevato luogo; la 2da e' un'huomo figurato per il figliuol di Dio, cioe' la Provvidenza dimostrando la possibilita' di Creare tutte le cose, il quale fa certe statue dimostrano creare l'huomo di terra la 3 a e' la Sapientia che ha l'Iddio nell'infondere lo spirito a tutte le cose create

et poi soffia in quelle statue onde diventono di carne, lasciando il color della terra, et nel levandosi mostrano haver vita. La 4 a e' la Clementia, la quale quanto piu' si estende tanto piu' si mostra maggiore figurata ignuda, premendosi le poppe, et schizzando latte per nutrimento delle cose humane La V a e' la Gratia, la quale il grande Iddio infonde in tutte le cose et ha un Vaso in mano, il quale rovesciandolo ne esce fuori gioie, danari, Collane, Regni da Papi (fol. 18 r) da Papi, corone da Imperatori, da Re, da Duchì, Cappelli, Mitrie, et altre si fatte cose di Dignita'. La 6 a e' l'ornamento del Cielo, che una femmina benissimo ornata La 7 a potenza e' il Trionfo tenendo in mano Palme, et corone di Lauro, l'ottava e' la Confessione della lode, che sono parecchi figure, che alzano le mani al Cielo, la Nona potentia e' il firmamento figurato per una Pietra lunga, in su la quale posono le dette figure. La Xma poj e uno Apamondo messo nel mezzo di detto quadro, con le sphere del Cielo, et dello Zodiacho potentia atribuita a Iddio per comandare lui a tutti i mortali, et a tutto l'universo In dua altri quadri sono i Carri del Sole, et quello della Luna. In quello del sole sono i quattro Cavalli Alati, i quali tirato il Carro tutto d'oro, et di Gemme, sonvi innanzi l'hore le quali guidano detto Carro. In quello della Luna vi sono dua Cavalli che tirano il suo Carro bianco, uno dei quali e' nero, et figurato per la Notte, et un' bianco per il giorno, caminando la Luna si di notte come di Giorno. Evvi

l'aria carica di freddo, mostrando che dove passa fa la rugiada finta una Femina, che va innanzi a detta Luna, e a piedi di essa e' Endimione Cacciatore amante di essa, In un quadro grandotto a canto al Sole e' un giovane che si svolge da un Lenzuolo havendo dormito figurato per il giorno, Et in un'altro simile a canto alla Luna e' la Notte, che dorme havendo vicini a se i Pipistrelli, le Nottole, Maschere, et altre si fatte cose Notturme Nei cantoni sono 4 Ottangoli, percioche stando il Padre Cielo nel mezzo, et havendo ordinato queste cose, ne risulta governando noi 4 gran cose figurate ne detti Ottangoli. La p a e' la Justitia la quale ha armato il capo, et non il petto, che dimostra che il giudice deve havere l'animo retto et non infetto ha poi il petto disarmato cioe deveessere senza passione. ha nel elmo le tre penne Una bianca, una Rossa, et l'altra Verde. La bianca e' posta per la fede, la rossa per la Charita, la Verde per la Speranza, che deve nascere dalla mente del giusto giudice. Tiene detta Justitia in braccio lo scudo di Medusa, percioche fa diventare sassi, et immobili tutti i Rej. ha a piedi costej un'animale che pare un Botolo, et e' il Lipopotamo animale del Nilo impietosissimo, che amazza il padre, et la Madre, che significa l'Impieta. A canto a questa nel 2do Ottangolo e' la Verita, che monda, et pura vola dal Cielo. Nel 3 o la Pace che ha in mano Corone di Mirto, di Quercia, et Lauro, facendo godere doppo continua guerra molti premj. Nel 4 o e' la Virtu Mercuriale, con il

Caduceo in mano, la quale devono tutti i principi
 conoscere, favorirla, et dilettersi, mettendo in opera,
 et adoperando i begli ingegni, et rari spiriti (fol. 18 v)
 ha costei l'Alie della fama, dimostrando portare il nome,
 dove non possono andare piedi humani. Servissi come
 ingegnosissimo M. Giorgio dello sfondato delle travi onde
 lungo il piano di esse fece dipingere a Boceno certi
 festoni con fratte, et fiori belli a maraviglia, et di
 Drento fece fare le Dua anchora Impresa del Gran Duca, con
 il motto DUABUS. et quella altra della Testuggine con il
 motto FESTINA lenter e' questo palcho bene adorno,
 intagliato et asseto, che pare come gl'e' il Cielo, il
 Sole, la Luna, la Notte, et giorno. Nelle facciate poi per
 satisfarne al Elemento dell'acqua face il Nascimento di
 Venere la quale ritta et ignuda sa nel mezzo della
 historia sopra una concha Marina, et cio per seguitare
 l'historya percioche cascando i Geniali del Padre Cielo
 nel mare, come di sopra ho detto vengono a Generare
 Venere, che con tutta a due le mane tiene un velo in torno
 al capo, il quale gonfiato dal Vento gli fa cerchio
 intorno la testa, et atorno gli sta la Pompa Marina, con
 Molti Dei, et Dee che la presentano, Evvi l'aurora con il
 Carro di Rose, et i Cavalli che tirano detto Carro, evvi
 Neptuno con il Carro et Tridente stando amirato insieme
 con la Gran Teti ignuda e ritta sopra dua Mostri Marini
 guidati da lei coperta con un lembo Ceruleo insegno
 d'esser Madre dello Oceano. Protheo Pastore del Mare gli

presenta una Nicchia piena di Perle, et Coralli Glaucio un
 Delfino, Palemone con gli occhi azurri gli porta coralli e
 un gambero. Galatea, il Pistro e Leuchotea bianchissime
 femmine dal mezzo in su, et del mezzo in giu' mostri
 Presentano Nicchie piene di Varie cose Marine Le
 Anfitride, et le Nereide Madre perle li offeriscono Evvi
 la Nave d'Argo et in sul Litto con le tre Gratie, che
 aspettano Venere per acconciarla, et Vestirla. il Suo
 Carro gia' dal Lido comparisce tirato dalle Colombe per
 levarla dal Mare Vedesi da lontano il popolo di Cipri, che
 aspetta la sua Dea. Vedevisi qua innanzi l'orgoglio et
 Spavento del Mare con un Viso rabaruffato, con il capo
 pieno d'alga Marina et Maschio, et cavante fuori un
 braccio in segno di quiete comanda a i salsi humori, che
 stieno cheti et fermi et insomma questa historia et con
 tutte quelle circostantie, che si ricerca. In un altra
 facciata sopra dua Porte ha fatto due aovati finti di
 bronzo con belli et varij ornamenti di Chiaro scuro nel p
 o e' Adoni Cacciatore Inamorato di Venere fatto per la
 volonta' d'amore, et nel secondo sono varie matrone che
 offerchono voti et sacrificij a detta Dea per varie
 cagioni d'amore. Evvi sopra il Cammino di detta Sala
 significando l'Elemento del fuoco Venere con un mazzo di
 strali parte di Piombo, et parte d'oro, come li figurano i
 Poeti. Mentre Vlcano zoppo le fabbrica (fol. 19 r) et
 Varij fanciulletti Alati, denotando amori, i quali parte di
 loro fanno il fuoco, parte temperano i ferri, parte

l'impennono l'aste, parte li aruotono, et parte li portano a Venere. Sonvi di lontano i Tre Ciclopi cioe' Serope, Bronte et Piragmone, che fabricano le saette a Giove mentre certi Putti Alati, et l'Aquila gne ne porta in Cielo. Et sopra dua altre porte sono due altri aovati, che conrispondono a quelli altri. Nel p o e' Dedalo, che fabrica l'arme al figliuolo Achille et nel altro e' Marte et Venere coperto dalla rete da Vlcano denotando, che nessuno non si dovrebbe assicurare a far male. Per l'Ultimo Elemento della Terra fece M. Giorgio la Sicilia nella quale dichono essere cascata la falce del Vecchio Saturno, doppo haver tagliati i tescoli al Cielo, Onde dichono esser simile a una Falce, et cosi e figurata onde in Mare si scorgono Lipari, Etna, et Vlcano, che ardono Evvi la Madre Terra nel mezzo coronata di Biade, et a piedi ha varie Misure piene di Grano, con il solito Corno di Dovitia. Vedesi Saturno a Canto a questa ignudo a sedere alquale sono da Varij Villani offerte le primitije della Terra, onde con la destra li raccoglie benignamente et con la sinistra mostra loro un serpe il quale con la bocca si morde la Coda denotando l'anno il quale passa presto, et pero' li advertisce che sieno Vigilanti, et prestì, et che non lascino sfuggire i tempi, nei quali devono coltivare et lavorare, sonvi da lontano alcuni villani, che vanno al mulino, alcuni zappano, alcuni fanno legne, alcuni murano, alcuni guardono gl'armenti, et altre si fatte cose Rustiche. Sonvi i Prothej, et i Tritoni che hanno rapito

le Ninfe per ingrassare la terra, et pero gne ne
 presentano. Evvi una fortuna mezza in mare et mezza in
 acqua in questa historia, con la vela et Testugine entrovi
 con il motto di S.E. alludendo la gran fortuna, et
 felicita' che hanno di tutte le cose si in terra, come in
 mare. E' questa historia molto vaga, et e' Rincontro al
 nascimento di Venere. Rincontro poi al Vlcano et Cammino
 sono le finestre fatte di Vitro da Fiamminghi
 eccellentemente con i disegni di M. Giorgio Fra una
 finestra adunque vi e un Mercurio, che significa la
 eloquentia, et Plutone fra un'altra finestra con il
 Cerbero alludendo alla Archimia, denotando che si come
 Mercurio e' lo Dio de Guadagni, et Plutone Dio delle
 Ricchezze, cosi non si puo coltivare la terra ne solcare
 il mare, senza danari, ne senza loro non si puo' far nulla
 in un certo modo, ne si possono i corpi humani sustentare,
 senza l'eloquentia o Parlare presa ancho da Mercurio
 Messaggiero delli Iddej, et di Plutone Principe delle
 Ricchezze (fol. 19 v) In una finestra, vi e' la Invidia,
 la quale con una mano mangia Vipere, et con l'altra getta
 via una Palla, havendone alquante a Piedi con un'motto
 PERCUSSARE SILIUNT (sic) denotando, che hora maj l'ha
 finito di conculcare et atterrare l'Illustre Casa de
 Medici Rincontro a costei e' Astrea la quale con le
 bilancie in mano pari agiusta con Peso d'una palla Rossa
 arme di S.E. i peccati de Malfattori, che ha nel altra
 parte per processi suplica Rete, Lacci, i quali dallo

summutato peso della Palla sono levati in Alto, con l'altra mano poi havendo la spada gli punisce et Vendicha con questo motto AEQUO LEVIORES. Nel altra finestra poi e' l'Unione et la Concordia, che tolgono di mano il Ramo d'Ulivo alla pace, dimostrando che doppo tante guerre, et travagli in Toscana hanno con una Catena d'oro legato un orsa, et un liono, cioe' che sotto un medesimo Governo, et Duca l'uno, et l'altro stato e' finalmente venuto. i quali animali mangiando un pezzo di carne mostrano esser uniti, con il motto Pascent Simul. E' questo Salotto in vero bello, et vagho, et M. Giorgio assai vi si affaticho, percioche essendo il suo primo lavoro, che facessi con S.E. voleva apresso quella acquistare non ostante l'honore un pocho di servitu' accio detto signore li ponessi amore. Et perche in tutte quelle stanze haveva a essere la Genealogia degli Iddei seguita la Stanza di Saturno figliuolo del Cielo, il quale M. Giorgio dipinse in un tondo grande nel mezzo del palcho tutto ignudo mesto, et con la falce in mano, il quale divora i figliuoli significando, che essendo Saturno Padre del Tempo viene a mostrare la Malinconia che nasce in coloro, che si avvicinano alla Morte. Evvi Opi Dea sua Moglie la quale gli presenta un sasso mentre ha nascosto Giove, accio non sia divorato dal Pie' come gli altri fratelli. Et in quattro Angoli le quattro Stagioni. nel P o e' un putto, nel secondo un giovane Gagliardo, nel terzo un huomo posato, et nel 4 o un vecchio alludendo il p o al

infantia, il secondo alla gioventu, il 3 alla Virilita, et
 il 4 o alla Vecchiaia, denotando che il tempo o Saturno
 anche queste consuma. In dodici quadri poi sono che
 mettono in mezzo detto tondo, et angoli sono le figliuole
 del Sole, et di Croni, le quali hanno ciascuna un'oriuolo
 in mano, in capo alie d'Uccelli, et alle spalle alie di
 farfalle, denotando la loro velocita, et da noi sono
 chiamate l'Hore, et per tali sono dipinte, le quali
 aportano la Luna, et il Giorno, et Saturno le
 consuma percioche non solo passano, e si consumano l'hore,
 et il giorno, ma i mesi, gl'anni, et i secoli. Sonvi in
 questo palcho dua quadri, nel p o e' quando Saturno
 scacciato dal figliuolo del Cielo, insieme con Opi
 sbarchano in Italia et fu ricevuto da Jano, et da quelli
 popoli benignamente. Et insieme acquistorono molti Regni
 (fol. 20 r) nel 2 do e' Saturno, che nel Latio edifica
 una Citta insieme con Jano, et dal suo nome la Chiama
 Saturnia, i fragmenti della quale sino a hoggi riservono
 il nome. Finito il palcho quale e' tutto messo d'oro et
 compito di Cornice Intagli, grottesche, et altre si fatte
 manifatture fece in un fregio otto historie tramezzate da
 Dieci figure, tutte delle actioni di Saturno Nella P a e'
 quando per il nome di Saturno gli hebbono edificata
 Saturnia, edificorno poj in Roma il Janiculo per lassare
 memoria di Jano, nel qual luogo poj gl'Antichi Romani
 edificorno il Sepolcro di Numma Pompilio, et in quello
 feciono un erario chiudendovi i libri della Religione.

Nella seconda e' Saturno et Jano che dormono, et la Liberalita' et la quiete fanno dolce il sonno della eta' dell'Oro condotta da Saturno in quel regno per il buon governo che vi introdusse non essendo contrarieta' nessuna fra l'uno e l'altro, vivendo con Letitia, et pace, non cognoscendo ne avaritia, ne furto, ne termine, ne confino infra di loro ne Campi della Terra. Segue nella 3 a come per gli effetti buoni, felice augurio, et perpetua quiete feciono l'Erario Publico a canto alle case di Saturno, dove sono gente, che ripongono la le faculta comune di tutti i Popoli. Nella 4 a poi e Saturno che insegna a i suoi popoli battere monete stampate di Metallo, la dove p a le facevano di cuoio indurato al fuoco, et da una parte e' la Nave che lo condusse in Italia, nel altra e la Testa di Jano con due faccie. Nella V a e' Saturno et Opi da Giove liberati da i Titani, et rimesso nel paterno regno Nella VI e Jano rimasto solo in Italia per beneficio ricevuto da Saturno, oltre aver fatto chiamare tutta quella Regione Saturnia, li fa drizzar altari, et far sacrificij, nella VII a historia e' l'istesso Jano che li fa scolpire la sua statua, et immagine con la falce per farlo adorare nella ottava vi si vede molte Barbare Nationi sacrificare i propri figli a Saturno, il quale costume Hercole doppo aver vinto Gerione tolse via. Quanto poi alle X figure dove edificarono Saturnia e' la Malinconia con instrumenti fabrili, seste, quadranti et misure et dove edificano Janiculo e' la Superbia che

fabrica et dalla altra banda vi e' la eternita con bronzi
 scritture et altre cose a piedi. Alla istoria della eta'
 dell Oro e' la hilarita che si rallegra contemplando
 Iddio. Al erario vi e' l'animo vestito di veste Reale, et
 aprendosi il petto mostra il Cuore. Dove si battono le
 Monete e' l'Avaritia che serra i suoi Tesori, l'astutia e'
 poi dove Giove rende il Regno a Saturno dove Jano edifica
 la Statua a Saturno e' la Sagacita', et dove sacrificano i
 figliuoli e' la simulatione, et l'Adulatione. finito il
 fregio fece i cartoni per i panni d'Arazzo, nel p o panno
 adunque e' Saturno innamorato di Plullara, et usando seco
 gli abbracciamenti di Venere fu sopraggiunto da Opi sua
 moglie onde per non essere trovato in peccato si trasformo
 in (fol. 20 v) Cavallo, che poi di lei ne nacque Chirone
 Centauro, et dal lontano nel Paese e' quando Teti gli
 raccomanda Achille fanciullo, il quale fu dal detto
 Chirone nutrito. Nel altro panno d'Arazzo che non sono
 piu' che dua e' il Trionfo di Saturno tirato esso Saturno
 da Dua Serpenti in su un Carro, in su Canti del quale sono
 4 figure, la p a e' il Serpentario figliuolo di Saturno,
 la 2 a e' Vesta bellissima con una fiamma in mano nella 3
 a e' Pico re converso in uccello da Circe, et Croni, suo
 figliuolo, con un libro di Croniche in mano, et a pie del
 Carro sono i 4 tempi del anno consumati et distrutti da
 Saturno. Inanzi al Carro e' la Vita nostra, che fugge
 notando per l'aria, et dietro volando con la falce gli
 corre la Morte, et da basso sono le Parche, che l'ultima

taglia il filo della vita nostra. Sono poi questi Panni circondati da festoni, frutti, imprese et altre cose si fatte. Seguita doppo la Camera di Saturno, nella 3 a stanza quella di Opi, Madre di Giove, et Moglie di Saturno, come in piu' luoghi s'e' detto, nel Palcho adunque e' Uno Quadro drentrovi detta Dea in su un carro Tirato da Lioni Coronata di Torre, et ha lo scettro in mano, et la Veste piena di Rami d'alberi Et innanzi ci sono parecchi sacerdoti, che suonano le Cimbanelle. In quattro quadri poi, che mettono in mezzo detto auato sono le quattro stagioni. Cioe Primavera, Autunno, State et Verno. Per la Primavera e' figurata Proserpina con varj fiori a sedere su un prato. Per l'Autunno e' figurato Baccho per le State Cerere tutta Vestita di Giallo, et per l'Inverno Vertunno vecchio e tutto tremante Et ne cantoni 4 quadri, di 4 putti tenendo festoni et frutti in mano secondo le stagioni. Nel fregio poi dipinse i Dodici Mesi dell'anno figurati secondo i Greci, et ciascuno con il suo segno dello Zodiacho. Per il mese di Marzo ha figurato un soldato tutto armato d'arme bianca al Anticha, con la spada al fianco, nella sinistra lo scudo, et nella destra una Aste, che sta in atto di muoverla et agli homeri ha la Faretra, et l'Archo, et sotto il solito segno d'Ariete. Per il mese di Aprile un pastor giovane con il capo scoperto, con capelli, et barba rabaruffata, con braccia ignude sino al Gomito, con un Tabarro insino al Ginocchio, et il resto scoperto, et il petto peloso havendo la Veste

di varj colori, che aiuta partorire una capra, et con la Zampogna ringratia Pan del felice parto, et sotto ha il Tauro. Per il mese di Maggio dipinse un Gentilhuomo riccamente vestito, et adobato in un prato fiorito, con la Chioma distesa, coronato di Fiori, et sparso di rose il Capo con una veste ricca distesa insino a Piedi, et ha in una mano varij fiori, et nel altra diverse piante odorifere, et sotto ha il segno de Gemini. Per il mese di Giugno figuro un Contadino scalzo con la falce in mano, et sega un Prato, et sotto e il segno dell'anno (fol. 21 r) Per il mese di Luglio finse un contadino Pronto chinato in un campo di spighe con la falce da mietere nella Destra et nella sinistra ha i Manipuli, con un cappello di paglia in capo, et succinto et sotto a Piedi ha il segno del Leone. Per Agosto e' un Giovane che ignudo che esce dall'acqua ansando e quasi stemperato dal Caldo tenendo con una mano uno sciugatoio per coprire le parte Vergognose, et nel altra ha un fiascho per bere et sotto ha il segno della Vergine. Il mese di Settembre e' un giovane con una veste raccolta intorno a' lombi, et scalzo da tutte e dua le gambe, con i capelli rivolti intorno al Collo, et stende con la man sinistra la mano a una cesta piena d'uve, et che ne prende un raspo strignendolo fra le dita, et con la sinistra ne coglie un altro strignedoli fra denti, et gl'esce di bocca a guisa d'una fonte vino, et sotto ha il segno della Libra. Ottobre poj e finto giovane come di p a Lanugine con il capo coperto con una

tela sottile, et con una veste bianca stretta come un sacco in cintola, ma dalle mane, et da Piedi sventola Calzato sino a Ginocchi et Uccella alle pareti, havendo vicino la Capanneta, gl'uccelli, in gabbia, et si sta ridendo mentre schiaccia il capo a uno di loro, penso della loro simplicita, et sotto ha il segno dello Scorpio. Novembre poj e' un Contadino mal vestito, peggio Calzato, ricotto dal sole, con un cappellaccio in capo, et sta arando, con i bifolchi, et sotto ha il segno del Sagittario. Dicembre poj anchor lui tutto nero con barba raccolta tiene il Cestello in mano pieno di Grano, spargendolo per i solchi, ne si puo difendere dagli uccelli, che non li toglino il seme. et sotto ha il segno del Capricorno. Per Gennaio e un Giovinetto robusto di Corpo, intento alla Caccia con le mani insanguinate, con i Capelli tutti in un nodo, la vesta stretta al dosso, et larga vicino al ginocchio havendo teso intorno Rete, et lacci, et alla Sinistra tiene una lepre, et con la destra acarezza i cani, et ha sotto il segno dello aquario. Febraio poj e' un vecchio pieno di Veste et sta a sedere al fuocho, et sotto ha i pesci. Dimostrano lei esser Madre della Terra, et haver partito l'anno in 4 stagioni, et in dodici Mesi. Ne panni d'Arazzo poj sono ancho storie della detta Dea Opi. In uno e' il sacrificio della detta Dea, dove sono Villani, pastori, et altre femmine che gli portano i doni, et Tributi delli Armenti, accio essendo ella Dea della Terra, producha herba per pascerli. Nel 2 o

e Villani, che colgono uve, et che Vendemiano, insieme con di molte donne che la portano in capo, et altri nel tino la pestano. Questa historia e' finta quasi una Baccanalia per dimostrare la possanza della Terra, di inebriare con il vino che la produce la gente. Nel 3 o sono Contadini che portano i doni delle primizie della Terra, et delli Animali a Dio Pan il quale facendo loro festa li raccoglie sonando l'istrumento delle sei Canne, et nel lontano e' quando Corre dreto a Siringa (fol. 21 v) convertita in Canna. Nel 4 o e il sagrifitio antico alla dea Opi della Porcha pregna fatto da i suoi Sacerdoti, nel 6 o sono i Misuratori di terre, che fanno sagrifitio delle Pietre alla Dea con la quali terminono i Campi, et nel Paese sono i Villani, che con Canne et pertiche misurano le Staiora.
(.....)

Finite le dette opere insieme con la Camera di Opi Diede Principio a quella della Dea Cerere, figliuola della Dea Opi, et di Saturno per servir l'ordine della Genealogia. Nel Palcho in un quadro grande e' si fa tirare in su un Carro da dua serpenti velocissimi alati tutta infuriata, con i capelli sciolti, havendo in mano una facella di Pino accesa va cercando per il Cielo et la terra di notte succinta et sbracciata Proserpina sua figliuola, la quale dichono esser nata di Giove suo fratello et di essa Cerere, la quale Proserpina fu rapita da Plutone, et portata nel inferno come si vede nel lontano di detto quadro. In quattro quadri, poj che mettono in mezzo detto

quadro grande e' Aretusa, che trovata la cintola, la quale casco a Proserpina, la mostra a Cerere accennando lei essere nel Inferno Nel 2do e' Eletra nutrice vecchia, la quale piange il suo rapimento, fatto da Plutone, nel 3 o e' Tritolemo con spighe, et instrumenti da lavorare la terra, et fu allievo (fol. 22 r) di Cerere, nel 4 o e' Aschlapo, il quale per aver accusato Cerere a Plutone d'aver mangiato delle Melagrane del suo giardino, fu da lei converso in Gufo. Nel fregio poj fece assaj grottesche con ... historiette piccole della detta Dea. Ne panni d'Arazzo sono ancho pure historie di Cerere, nel p o e' quando con la cinta di Proserpina arriva alla Palude Stigia, e per ira rompe tutti gli istrumenti da lavorare la terra, nel 2 do panno e' quando la si lamenta con Giove et che li fa mangiare del papavero, onde adormentata, et svegliata li fu concesso per gratia di Giove doppo l'accusa di Aschlapo che Proserpina dovessi stare sej mesi in terra con la Madre et sej col Marito Plutone nel Inferno, nel 3 o e quando il Re Eulesio di cui era moglie Hiona havendo partorito Tritolemo non trovando nutrice Cerere se li offerisce di nutrirlo, et cosi datogne et volendo Cerere far l'allievo immortale alle volte con il latte divino il nutriva et la notte con il fuoco l'abruciava et oltre a modo il fanciullo crescendo, il Re si meravigliava, et una notte volle vedere quello che la Balia al fanciullo faceva, et cosi vedendolo incendiare con il fuocho, si caccio a gridare, onde Cerere lo fece

morire. Nel 4 o et ultimo e' quando Cerere dona, et da a Tritolemo il suo Carro con i serpi, et la faculta', et scientia di exercitare, et coltivare la terra, accio la producha il frutto, Onde lui fu l'inventore del Aratro. Finita la Camera della Dea Cerere fece et dipinse uno scrittoio bellissimo a S.E. nel quale sono molte statue di Bronzo antiche, tutte le sua medaglie, gioie, camej, et altre si fatte cose d'importanza. Fece nel sfondato della volta grande quanto il Naturale Calliope una delle nove Muse figliuola di Apollo, et per che non vi capivonol'altre otto sorelle fece intorno a costej tutti i loro instrumenti, et alzando una mano, con la Testa al Cielo viene ad impetrare sincerita', et nel altra mano ha un'instrumento anticho denotando sonorita, et a piedi un'oriuolo mostrando che camminando nella continuatione delli studi il tempo s'acquista, ha costej nel paese lontano il fonte Castalio, et un boscho significando uno le scientie, le quali vogliono essere chiare come un fonte, et l'altro la solitudine, fra molte Grottesche poj che sono in detta Volta tutta lavorata di Stucchi, vi sono dua Putti a sedere, uno in su un corno di Dovitia posato con la frutte per terra l'altro ha messa una gamba in terra calpestando una mascheraccia vecchia et brutta et con il braccio atterra il detto Corno, dimostrando l'uno l'amore humano, et l'altro il divino, percioche l'humano vi siede su godendo le cose terrene, et il divino lo va disprezzando, denotando la Maschera, che calpesta il

vitio, sopra una finestra vi e' una Prudentia che tiene
 una Impresa del Duca, et nella finestra di Vetro vi e'
 Venere con le Gratie che l'adornano. Havendo Opi generato
 Giove doppo a Cerere, et scampatolo dalle mane di Saturno
 volse M. Giorgio (fol. 22 v) a lui dedicare la V a Stanza.
 Nel palcho adunque in un gran quadro e' quando cosi
 picciolo e' dato dalla Madre alle Ninfe che lo Nutrischino
 in sul Monte Idea in Candia, Onde si vede Amaltea
 figliuola di Meliseo Re di Creta che ha il putto in su le
 ginocchia, et con le Mane gli preme in bocca il Latte
 dalle Poppe della Capra, Vedevisi parimente l'altre Ninfe
 che lo nutriscono di Miele. Sonvi nel lontano di detto
 quadro molti popoli i quali l'adorano, et vengono a lui
 per legge, et li cominciono a edificare tempij. E' questo
 quadro messo in mezzo da 4 altri minori nel p o e' una
 Astutia finta Vecchia con la acconciatura in capo
 drentrovi dua ale, et fra i Capelli Canutici dua Serpi, et
 una Lucerna accesa in mano. e' finta Vecchia perche'
 l'astutia regna in quelli che vivono assai, con alie in
 capo mostrando prudentia, le dua alie in testa denotano il
 tempo passato, et la Lucerna accesa il presente. Nel 2 do
 e' una Gloria con palma in mano, et Trofei intorno, nel 3
 o la Liberalita', la quale rovescia un bacino pieno di
 danari, nel 4 o e l'honore, il quale ha varie corone in
 mano, dimostrando, che a un Principe, che vuole reggere
 ogni cosa apartengono, et bisognone, queste quattro virtu.
 Nel fregio poj sono varij putti, che reggono il palcho, et

in 4 paesi di figure piccole, in uno e' Giove convertito in Cigno, et nel altro sono varij sacrificij et mutationi. Nel p o panno poj sono le Nozze di Giunone sorella di detto Giove. Nel 2 do e' quando Giove cangiato in Toro passa il mare portando Europa figliuola di Zenote da lui amata, nel 3 o e' quando Giove Neptuno et Plutone dividono i regni, a Giove toccho il cielo, a Neptuno la Terra, a Plutone l'inferno nel 4 o e' quando si converti in pioggia d'oro per goder la imprigionata Danae nel 5 o e' quando Giove nel Isola di Naso andando incontro a Tritani gli volo l'aquila sopra il Capo onde la prese per suo Uccello. nel Ultimo poj e' quando rapisce Ganimede. Segue Doppo Giove, come sua sorella, e moglie Giunone, alla quale dedico il Terrazzo, dove e' una fonte bella, et sopra, una statua di detta Dea antica Donata al Gran Duca dal Signor Baldovino di Monte, nel quale terrazzo scoprendosi una bella veduta, et essendo lej Dea de regni, et de Paesi, non si poteva fare di non gne ne atribuire. Nel palcho adunque e' essa Dea in sul Carro Tirato da Pavoni, et la mettono in mezzo Iride con l'archo baleno, Hebe Dea della Gioventu figliuola di Giainone, l'Obedientia, e la Podesta. Nelle facciate poj sono varie storie, in varij spartimenti. in un Aovato sono varij donne, che fanno sacrificij per impetrare da lej Matrimonij, Et in altre storie e' quando Junone converte Calisto in Lupa, et nel altra e' Jo per opera della detta Dea convertita in Vaccha. Sonvi nelle facciate (fol. 23 r) li ornamenti di

Stucchi Grottesche, Festoni, frutti, Uccelli, animali, et altre simili fantasie. In un ricetto, che va poj alla Camera d'Hercole, sono molti putti nella volta, che tengono in varie attitudini una Testuggine Impresa di S.E. Segue la Camera d'Ercole come figliuolo di Giove. Nel palcho adunque e' quando Giove convertito in Anfitrione gode Alcmena dalla quale nacque Hercole, dove piccolo nella Culla vi si vede strozza i duo serpenti mandateli da Giunone nel resto del soffittato sono il resto delle sue Fatiche. quando alla Palude Lerna combatte con l'hidra. Quando vinse il Leone Nemeo, Quando entrando nel inferno lego il Trifauce Cerbero quando e tolse i tre pomi d'oro alle fanciulle Experidi, quando gl'amazzo il drago, quando gl'amazzo Caccho, quando stringendo fa scoppiare Anteo, quando gl'amazzo il Centauro per havergli rapita Deianira sua moglie, et nel ultima e' quando e toglie il Toro a Teseo, Nelle facciate sono molte Grottesche et altre cose di non troppo momento. Ne panni d'Arazzo poj e' nel p o sono i Centauri nelle nozze di Piritoio volendo rapire Hipodamia sua moglie furono da lui uccisi, nel 2 o occide il Porcho, il quale in Arcadia rovinava ogni cosa. Nel 3 o e' quando per comandamento delli Dei ammazza l'Arpie, nel 4 o e' quando e' rizzo le Colonne nel fine del mare Oceano scrivendoci Non plus ultra, nel V o e gl'aiuta a Atlante a Reggere il Cielo, nel 6 o e Hercole innamorato di Jole deposta la Clava, la Fortezza, et la pelle del Leone. gl'aiuta filare contando le novelle. Nel

V o et ultimo e' quando vestitosi del velenoso dono del Centauro, et cacciando, et sudando, se gli apicco alla carne, onde cognosciuto esser avelenato fece una gran catasta di Legne et messevisi su si fece dar fuecho, et cosi Abrucio per non morire di quel veleno.

(fol. 23 r) Finito questo veramente Regio apartamento (al quale non manca nulla di quello, che occhio humano non puo' desiderare) della Genealogia delli Iddei diede principio alle Camere et stanze di sotto dove sono dipinti i fatti delli huomini della Illustre Famiglia de Medici. La p a adunque e quella di Cosimo Vecchio de Medici. La Volta della quale per essere a botte e' partita in 5 quadri cio e uno per faccia, et nello sfondato poi ve n'e' uno alquanto Maggiore, et in ogni Angolo di detta volta e una Virtù, che mette in mezzo detta historia, e' questa volta lavorata di Stucchi tutti messi d'oro, et di belle grottesche con vario spartimento che fanno parere quella volta ricca fuor di modo, nel p o d'uno di quelli quadri dalle bande vi e' quando nel MCCCCXXXIII alli 3 d'ottobre detto Cosimo fu mandato in exilio (fol. 23 v) fuor di Firenze doppo la Morte di Giovanni Bicci suo Padre per invidia di Rinaldo delli Albizi, il quale convinto Niccolo Barbadori et Nicc. da Uzzano grandissimi Cittadini in quel tempo a mandarlo in exilio dubitando che per la sua saviezza, et potenza non si facessi Principe della Patria, sonvi, che acompagnono Cosimo al exilio, et ritratti dal Naturale Averardo de Medici, Puccio Pucci, Giovanni et Piero figliuoli di Cosimo sonvi nel lontano di quella historia molti muli et Cariaggi, insieme con staffieri vestiti al Anticha. Mettono in mezzo historia una Prudentia da una parte et dal'altra una Fortezza mostrando prudentia nel ubedire a

suoi Cittadini, et Fortezza nel'andare ben volentieri a detto exilio, et maxime che cio fu cagione che col maggior honore poi ritorno nella Patria. Nel quadro di mezzo e' il suo ritorno da Venetia a Fiorenza, dove si vede Cosimo in su un Caval Leardo, tornare a Fiorenza accompagnato da Rinaldo degli Albizi inimico Capitale di Cosimo il quale va a incontrarlo et a chiederli perdono cedendo l'invidia alla Fortuna, sonvi Pietro e Giovanni figliuoli di Cosimo, Neri di Gino Capponi, Nerone di Nigi, Mariotto Baldovinetti, Nicolo di Coccho, il quale per essere stato pocho avanti Gonfalonieri fu cagione del ritorno di Cosimo, sono Poj in un mucchio di Cittadini a piede, Niccolo Barbadori, Ridolfo Peruzzi, Tommaso Soderini, Niccolo da Uzzano, Palla Strozzi dottore, Luca di Maso delli Albizi, Giovanni Pucci, Federicho Malevolti, et Fagianaccio huomo burlevole, et sollazzevole tutti ritratti al naturale, i quali pare che si ralleggrino della tornata d'un tanto Huomo nella Patria. Vedevisi che escono fuori del Borgo, che era fuor della a San Gallo, Rovinato per l'assedio di Papa Clemente Putti donne huomini, et Ulivi, Palme gridando Pater Patriae, che poi per anni dieci furono tutti gl'authori dell'exilio di Cosimo confinati. In un'altra historia delle bande di detta volta e' quando Cosimo manda al Governo di Bologna Santi figliuolo d' Ercole Bentivogli, il quale Santi stando in Casentino, fu mandato Ambasciatore a Cosimo, che gne ne mandassino,

percioche essendo morto tutti i principali de Bentivogli in Bologna, et volendo quella citta' esser da loro Governati, Mandorono a Cosimo per il detto Santi il quale lo manda loro con molta Pompa di Cavalli. In uno angolo poi e' una Astutia, la quale ha una face nella Mano accesa, et uno specchio nel'altra, col l'Alie in Capo, et nel altro e una Animosita' finta per un Sansone Giovane, che sbarra un Leone. Nella 4 historia poi e' quando Cosimo doppo la Morte di Giovanni suo Padre e fini la Sagrestia di San Lorenzo, et poi prese a fare la Chiesa, et Canonicha con molti Chiostri, et con ordine veramente Regio. Onde vi si vede Philippo Brunelleschi portargli la pianta di detta Muraglia, et Lorenzo di Cione Ghiberti un modello di Legname di detta Chiesa (fol. 24 r), accennando loro Cosimo, che sieno intenti, et che sollecitino gli Scarpelli, Muratori, Legnaiuoli, et altra gente, che si veggono sul Lontano della historia havendo lor ragionato di voler metter mano al munasterio di San Marcho, percioche detto Cosimo Muro infinite cose Il bel tempio, et convento della Badia di Fiesole, Il monasterio di Santa Verdiana, il novitiato di S.ta Croce. La Capella della Nuntiata de Servi, al Boscho a Frati in Mugello, a l'Ermo di Camaldoli una Cella, a Volterra il Luogho di San Francesco che poi lo fini Piero suo figliuolo. Et sino in Jerusalem edificho un hospitale per i Peregrini. Animo non da Cittadino, ma da Re, et Imperatore. Ma per tornare al nostro proposito, dicho che nella historia

della edificatione di San Lorenzo sono ritratti di naturale Donatello scultore, anima et corpo di Cosimo, evvi Michelozzo Michelozzi Architetto, con il disegno del quale Cosimo edifico il palazzo suo di Fiorenza, quel di Careggi, Cafaggiuolo, il Trebbio, et la Libreria di San Giorgio a Venetia quando stette in exilio. Nelli anguli poi sono la diligentia con un manto grave con l'insegna delle Chiavi, et Ombrella, denotando la sua diligentia nelle cose della Chiesa, nel altro e' la Religione. Nella V a et ultima historia sono varij virtuosi, che mettono in mezzo Cosimo, mostrando gli varij Pitture, Statue, libri et medaglie. Marsilio Ficino grandissimo Philosopho porta a Cosimo l'opere sue. Evvi M. Paolo dal Pozzo, optimo Geometro, Filippo di Ser Brunellescho, Donatello, Fra Giovanni Angelico gli porta una tavoletta dipinta, Luca della Robbia gli da una Statua. Fra Filippo del Carmine insieme con Andrea del Castagno, et Lorenzo Ghiberti gli fanno varij doni. Pisello et Paolo Uccello sono a pie' della storia tutti Pittori, et Scultori ritratti al naturale, a i quali Cosimo dono a chi borse, a chi danari, et altri doni et remuneratione. Nelli Angoli poi sono l'Eternita', et nel altra La fama, dimostrando che per l'opere di costoro, si di philosophia, Geometria, Poesia, Pittura, Scultura et Architettura il suo nome sempre appresso gli huomini sara' eterno et noto. Nel fregio poi sono varij ritratti, sotto ogni Historia Sotto la historia di Santi

Bentivoglio e Giovanni di Bicci Padre di Cosimo ritratto al naturale. Lorenzo fratello di Cosimo e sotto la historia della remunerazione de Virtuosi. Dove Cosimo va in exilio vi e' Piero suo figliuolo, sotto dove si fabbrica San Lorenzo vi e' Giovanni fratello di Piero. Sonvi a Canto a ogni Ritratto l' Impresa di Cosimo cioe il Falcone con il Diamante et l'anello con le tre penne et ne Cantoni sono 4 arme con le otto palle arme antica di Casa Medici Sotto le otto Virtu in Grottesche a uso di Camei sono otto historiette sotto la prudentia sono le gratie, che fanno bella Venere, sotto la Fortezza si vede edificar Castelli et muraglie, Sotto l'Astutia vi sono gl' Alchimisti, Indovini, et Geometri. Sotto l'animosita' sono certi che fabricano navi et l'experimentono in Mare, Sotto la diligentia sono Orefici, Oriolaj, et Miniatori, i quali fanno le loro opere con optima diligentia. A pie della Religione Sacerdoti hebrej che fanno <fol. 24 v> sacrificij, sotto l'Eternita' Scultori che fanno statue, et alla fama Scrittori, et Poeti. Non sono in queste Camere Panni d'Arazzo, ma si bene cortine le quali le adornano molto bene. Finita la camera di Cosimo, dette mano M. Giorgio a quella di LORENZO fratello di Cosimo dal quale poi si e' derivata la successione del Duca. La Volta adunque di quella Camera e' partita in un quadro grande nel mezzo, nella facciate poi sono 4 mezzi tondi, et in ogni angolo una Virtu che acompagna detto mezzo tondo. Nel quadro adunque di mezzo sono varij

Ambasciatori di Principi i quali gli stavono appresso per ubudire a suoi Consigli, apresso a detto Lorenzo a sedere e' l'Ambasciatore di Mattia Corvino Re d'Ungheria, et quello del Re d'Aragona Insieme con quello di Siena et di Bologna. Sonvi in detto quadro varie gente Indiane i quali da parte del Soldano gli presentano Cavalli, la Giraffa, dua Leoni, arme da guerra. mandateli da Lodovico Sforza, Evvi un Prete vestito di Scarlatto, quale da parte di Innocentio ottavo li porta il Cappello per Giovanni suo figliuolo allora di eta' di XIII anni, che poj fu Papa Leone. Ne quattro mezzi tondi sono poi altre historie di Lorenzo nel primo e' l'andata sua a Napoli quando va a trovare Ferdinando Re percio havendo il Governo Lorenzo della Citta, et havendo sostenuta la guerra con il re Alfonso, et essendo Fiorenza travagliata di peste et senza denari si risolve ottenuta da Ferdinando dua mesi di Tregua andarlo a trovare, et in lui rimettere tutte le loro differentie confidato nella sua innocentia, ritrasse li M Giorgio Ferdinando di naturale, quale abbraccia Lorenzo, a canto al quale per fargli Compagnia sono ritratti dal naturale Paolo Antonio Soderini allora Gonfaloniere, Piero Capponi, et Giovanni de Medici, dreto alla sedia del Re e Diotisalvi Neroni ritratto, il quale era quello che stimolava Ferdinando a privar di vita Lorenzo. Onde Lorenzo fu causa che fece pace col detto Re et libero la Citta. Nelli anguli poj, che mettono in mezzo questa historia in uno e' la fede

che ha la croce in mano et nel'altro e' una pieta Vestita da molti putti che ha intorno, mostrando La pieta di Lorenzo verso la Patria, et nel altro La fede che gl'haveva in quel Re, dal quale impetrata la pace, la porta insieme con la sua amicitia, et gratia alla patria. Nel 2 do e' la dieta fatta a Cremona dal Hercole Duca di Ferrara dal Re Ferdinando d'Aragona da Lodovico Sforza, et da Lorenzo Vecchio de Medici, dal Re Alfonso, et dal Legato del Papa contro i Venitiani, i quali per accrescere il loro stato havevono mosso l'exercito sino sotto Ferrara. Onde comandati dal Papa, et vedendosi tanti principi adosso levorono l'exercito, et feciono pace. E tutto quello che si fece fu per il consiglio grande, che haveva dato Lorenzo, quale avanzava quello degli altri. nelli Angoli poi sono quando Hercole taglia il Capo al hidra, cosi Lorenzo taglio con la verita la lingua al adulatione (fol. 25 r) et nel altro e il buono et povero Ignudo, quale ha preso in mano la tazza da bere. Nella 3 a storia poj e la guerra fatta nella Lunigiana fra i Fiorentini et Genovesi dove Lorenzo ando in persona, e prese Pietra Santa, et combattendo ... Serezzana difesa da i Genovesi non solo ributto l'exercito inimicho, et disperselo per la mala via, ma ancho il popolo di Serazzana viene incontro a Lorenzo, con olivi, et Palme presentandoli le chiave della Citta. Ne dua angoli poj in uno e' il buon giuditio et nel'altro la Clementia, nella 4 a e ultima historia, e' Lorenzo a

sedere con un Libro aperto in mano messo in mezzo da molte persone litterate dandosi a i piaceri della Philosophia sono adunque ritratti al naturale intorno a Lorenzo, Gentile da Urbino Vescovo d'Arezzo, persona litteratissima, et maestro di Lorenzo, et Giuliano suo fratello, mandato piu' volte da Lorenzo Ambasciatore in Francia, et in Fiandra, et insegno poi le lettere humane a Giovanni, Piero et Giuliano fratelli, et figliuoli di Lorenzo. Demetrio Calcolide di natione Greca persona dottissima nella sua lingua quale fu anchora da Lorenzo trattenuto con honorate provigioni. il Pico della Mirandola persona sufficiente, et famoso nelle Legge, insieme con M. Francesco Accolti d'Arezzo Interprete di legge Civili, sonvi Agnolo Politiano, Luigi Pulci Poeta, Marsilio Ficino Philosopho, Cristofano Landino Secretario, et Lionardo Bruni Arretino, huomini tutti d'importanza, et pieni di Grandissime scientie. E' questa historia messa in mezzo dalla Virtu et dalla Fama, denotando quello studio di Virtu et quelli huomini pieni d' esse haver sempre a vivere. Sonvi sotto il fregio della volta a pie' d' ogni historia un aovato con un ritratto tenuto da dua putti di stucco nella p. a adunque e' Giuliano fratello di Lorenzo, che fu Padre di Papa Clemente, et a canto con l'Impresa del Troncone Verde con il motto Semper. Nella 2 da e Piero primogenito di Lorenzo nel 3 o e Giovanni Cardinale, nel 4 o et ultimo e' Giuliano suo fratello. Et negli Angoli l'Arme de

Medici in isquadra per tre versi, come si vede per tutto. Lascio indietro le grottesche,..... di stucchi festoni, et un mondo di cose, che fece M. Giorgio in queste stanze ma e mi bisognerebbe a voler explicare il tutto et narrare ogni minutia tanto tempo, che non sarebbe possibile, oltre la noja, et fastidio, che sarebbe di chi legge. Finita la Camera di Lorenzo Vecchio messe mano secondo l'ordine alla sala del Cardinale Giovanni, Figliuolo di detto Lorenzo, che poi fu Papa Leone, nel palcho et facciate della detta Sala sono i suoi fatti, nel soffittato sono 9 quadri, uno grande nel mezzo, quattro lunghi braccia X et alti 4 et quattro ottangoli ne canti. Nel p o quadro e' in una tavola per ogni verso braccia dieci la Presa di Milano, et la Cacciata de Francesi, dove apunto di (fol. 25v) di naturale e' ritratto Milano in su le Mura del quale si vede stare Lutrech Francese, et fuora il Marchese di Peschara con li spagnuoli, et il Signor Giovanni de Medici con molti soldati che scalano le mura, finalmente Entrati drento il Cardinale Giulio de Medici, il Signor Giovanni, il Marchese di Mantova, Prospero Colonna per la porta Romana furono da Guelfi ricevuti, et nel lontano si veggono i Francesi per la porta di Como uscire di Milano. Et sebene questa fu l'ultima Vitthoria che Papa Leone ottenesse, non dimeno per essere il piu' bello componimento che si potessi dipinghe per questo M. Giorgio lo messe nel mezzo. Ne quadri poi che mettono in

mezzo questo e' nel p o la Rotta di Ravenna, et passata
 del fiume Rancho de soldati, dove Giovanni Cardinale de
 Medici Legato Apostolico fu preso et con animo
 costantissimo ancorche' fuoruscito di Casa sua sopporto
 quella adversita essendo prigionie nelle mane delli
 Inimici. Evvi ritratto di naturale in questa historia
 Mons. di Foix bravissimo Giovane, et Capitano de
 Francesi, il quale abatte le Mura de Ravignani, il Duca
 di Ferrara, il Cardinale San Severino, et per insino il
 sito di Ravenna ritratto al naturale. Seguita nel
 Ottangolo che e' acanto a questa historia il Legato alla
 riva del Po che e' in sul andare prigionie in Francia, et
 gia' messa la Barcha in ordine, quando Rinaldo Zatti
 Bresciano soldato animoso, con morte di coloro, che lo
 guardavano gli mette in fuga, et il legato in su una Mula
 bianca si fugge, scampando questo pericolo, nel altro de
 quadri lunghi, segue il suo ritorno a Fiorenza doppo il
 sacco di Prato, dove alla porta a San Gallo gli va
 incontro insieme con tutto il Clero, et popolo Cosimo de'
 Pazzi Arcivescovo, dove arrivato a Fiorenza subito ando
 alla Nuntiata a render gratie d'esser campato dalle mani
 delli Inimici Francesi. Nel altro quadro cioe' il 3 o e'
 quando doppo la morte di Giulio II e' creato Papa
 facendosi Chiamare Leone X dove si vede la sua
 Coronatione a Santo Janni Laterano, dove Lodovicho
 d'Aragona, et Francesco Piccolomini Cardinali et Diaconi
 gli mettono il regno in capo, et atorno tutti i

Cardinali, ma gran parte ritratti al naturale. Evvi Giulio de Medici Cavaliere di Rodi a Cavallo che porta lo stendardo della Religione, Francesco Maria Duca d' Urbino quello del Popolo Romano, et il Signor Giovanni de Medici quello del Papa, tutti armati, e ritratti di naturale. sono ne dua ottangoli, che mettono in mezzo questa historia, in uno e' quando doppo haver Leone Creato Cardinali Giulio suo cugino, Jeronimo Cibo suo Nipote, Lorenzo Pucci suo amicissimo, et Bernardo Dovitio da Bibbiena suo Secretario, i quali tutti a quattro sono quivi ritratti di naturale, egli fa Capitano di Santa Chiesa Giuliano suo fratello, et Duca di Nemors, dandogli gl'insegne, et il bastone stando ginocchioni avanti al Papa ritratto di Naturale Nel altro ottangolo e' quando mette in capo a Lorenzo suo Nipote la Corona del Ducato d'Urbino, sonvi atornogli a questa (fol. 26 r) historia molti Cardinali. Seguita nel 4 o e ultimo quadro lungho la Impresa per la Chiesa di Parma et Piacenza, et Modena, dove Giulio Cardinale de Medici legato con i sua Capitani fece andar via l'exercito Franzese, et quelle terre, et popoli vengono alla divotione di Santa Chiesa, dando le Chiavi al Legato, nel ultimo ottangolo e l'aboccamento di Francesco Re di Francia a Bologna con Papa Leone. Nelle facciate poi sono tre historie, nella p a e' l'entrata sua in Firenze, dove il papa entrato per la porta di San Pier Gattolini viene in piazza, dove non potendo fare tutta l'Ordinanza in si pochi historia comincio' da i

Mazzierie, et Camerieri, che portano il regno. Evvi M.
 Francesco da Castiglioni canonico Fiorentino, che porta
 la Croce avanti sua santita', sopra i Camerieri vi sono
 ritratti M. Pietro Bembo M. Lodovico Ariosto, il quale
 ragiona con il Satirico Pietro Aretino fratello de
 principi, sopra questi e' Bernardo Accolti uncho
 Aretino, che parla con il Vida Cremonese sopra quegli il
 dottissimo Sadoletto che ragiona con l'eccellente Jacopo
 Sanazzaro Napolitano, sonvi anchora tutti gli
 Ambasciatori, il Signor Giovanni, et il Signor Giuliano
 de Medici. Seguitano doppo questi i Cardinali et ritratti
 dal naturale sono questi Lorenzo Pucci, Giulio Medici,
 Innocentio Cibo, Bernardo Dovitio, Domenico Grimani,
 Marco Cornaro, Alfonso Petracchi, Bindinel Sauli, Antonio
 di Monte, il Sanseverino, Matteo Sedunense, Alexandro
 Farnese, insieme con i Vice Cancellarij et altri. Ne
 viene doppo a questi una China bianca fornita di
 Cremisi menata da uno staffiere sopra la quale e' il
 Santissimo Sacramento sotto a un baldachino portato da
 Capitani di Parte Guelfa, et attorno con Torcie vi sono i
 Canonici di Santa Maria del Fiore Vedesi doppo questo il
 Papa sotto un altro baldacchino portato da Signori et
 Gonfalonieri di Giustitia. sono alle finestre et su
 muriccioli in fini popoli, la guardia de Tedeschi, che
 mette insieme tutta l'Ordinanza Inanzi alla historia e'
 uno Apennino finto bianco per le continue neve che
 sempre vi sono, et abbraccia l'arno suo figliuolo, finto

d'oro per l'eta' veramente aurea di Lione. nel altra e' la presa di San Leo in un sasso expugnabile, molto forte, et ben posto nello stato d'Urbino ritratto di naturale dove si vede factione di Cavalli, fanti, a piede, tirare d'artiglierie, et finalmente la presa di detto luogo fatta dalli Ecclesiastici nella 3 a historia et quando Papa Lione creò Cardinali di n.o XXXI tutti ritratti di naturale, dove si vede una prospettiva di Colonne torte simili a quelle, che sono nella Cappella di San Pietro di Roma, sonvi anche Michelagnolo Buonarroti, et Lionardo da Vinci appresso al papa, et sotto finte di bronzo vi sono dua historiette nella facciata poj in dua vani sono a uso di statue il Duca Cosimo et il Duca Alessandro sopra la finestra a canto al Duca Cosimo vi e' il ritratto della Signora Leonora Tolletto sua moglie (fol. 26 v) et sopra quella del Duca Alessandro vi e' la Signora Catherina figliuola di Carlo V. E' in questa Sala a canto a una scala la Chimiera di Bellofonte trovata Arezzo, la quale e' un liono ch'ha la sopra le spalle le Corna d'un Capricorno, la quale fu trovata al tempo del Duca Cosimo. Finito questa Sala non trovando il Tasso modo di dirizzare la Scala, che va alle stanze di sopra, M. Giorgio da una banda assottigliando il muro, et dal altra acrescendolo la dirizzo, et messe in isquadra. Segue doppo questa Sala la Stanza di Papa CLEMENTE VII, nella volta della quale fece per esser assai lunga nello sfondato la Coronatione di Carlo V a Bologna dove fece la

Piazza, et la Chiesa di San Petronio, in Chiesa poj si
 veggono tutti i Prelati, et fuora molti soldati a Cavallo
 et a piede, che con Tamburi, et Trombe fanno segno di
 allegrezza et ancho arostiscono il Bue intero, et lo
 mangiono et beono facendo gran festa, sonvi molti Signori
 a Cavallo ritratti di naturale il Conte Antonio d'Alta
 Mira, Don Ignico di Mendoza Don Pietro di Toledo Marchese
 di Villa Franca, et Vicere di Napoli. Antonio da Siena
 Capitano Generale dello exercito, Andrea Doria Alessandro
 Medici Duca di Fiorenza Nella Chiesa, et residentia de
 Prelati, il Collegio de Cardinali Patriarchi, Arcivescovi,
 Vescovi, Protonotarij, Chierici di Camera, Canonici di
 San Pietro, Camerieri, Scudieri, Palafrenieri, Mazzieri,
 Cantori, Musici, Imperiali, et Papali, che in un pulpito
 cantono, sonvi ritratti di naturale 4 Ambasciatori
 Venetiani M. Marcho Dandolo, M. Jeronimo Grandenigo, M.
 Niccolo Trebolo, et Gabriel Viniero questi hanno a canto
 7 personaggi armati d'arme bianca che portano stendardi,
 il p o che ha lo stendardo drentrovi la Croce e'
 Hosterchio Fiammingo, il 2 do e' il Signor Giovanni
 Mandricho che porta l'altro stendardo con l'aquila
 Imperiale da dua Capi, il 3 o e' il Signor Giuliano
 Cesarino, che porta quello del Popolo Romano, il 4 o e'
 il conte Agnolo Vannucci, che tien quello di Bologna
 gl'altri La Vista dell'altar grande gli toglie per essere
 loro in fila, et dovrebbe essere Lorenzo Cibo, che porta
 quello di sua Santita con la sua arme, quello della

Chiesa porto il conte Lodovicho Rangone, et quello della Crociate contro i Turchi lo porta il Signor Lionetto da Tiano. De Cardinali ritratti al naturale non occorre far mentione, che sarebbe cosa lunga il dire ogni minutia, quivi e' la guardia de Lanzi con infinito popolo a vedere si nobile Trionfo, et a sommo a XV gradi coperti di panni verdi e' il papa a sedere in Pontificale che Corona l'Imperatore Ginocchioni armato con la Dalmatica in dosso, havendoli dato il Papa nella sinistra il mondo et nella destra la spada, gli Corona il Capo, et l'uno, et l'altro sono ritratti di naturale a Piedi dell'altare, vi e' poj una figura grande fatta per l'Italia, la quale non havendo M. Giorgio trovata in nessun luogo figurata la fece a suo Capriccio a sedere in su un Campo di palme d'Allori riposandosi, (fol. 27 r) et havendo appresso Corone d'oro, et d'argento, dimostrando i begli regni, ch'l'ha, in mano tiene uno Scettro d'oro, et ha il capo armato, stando amirata, et sviluppandosi un panno da dosso, denotando che per la Coronatione di Carlo V l'si alleggerisce di molti fastidij. Credo che in questa historia, quale e' largha braccia 4, e mezzo, et lunga dieci sieno piu di Cento figure, e' accompagnata questa historia da 4 Virtu cioe' Prudentia, Salute, Concordia et religione ne i sestì della volta in dua parte sono due tondi auvati che mettono in mezzo una historietta grande et ne dua altri sono due aovati similmente per lo lungo. nel p o aovato piccolo e' Clemente, che apre la porta

Santa Ianno XXV et a piedi gli siede una Roma Armata
 d'Oro, et intorno al Papa sono molti Cardinali et altri
 prelati, nel altro aovato e' quando per conservare le
 grandezze di Casa Medici fa Hippolito suo Nipote
 Cardinale dove e' ritratto di naturale, et intorno sono
 varij personaggi, che servirono il Papa. Nel quadro
 grande e' Clemente, che manda Hipolito legato in Ungheria
 contra i Turchi, con l'exercito Italiano dove e' in
 ordinanza l'exercito che conduce seco. nelli Angoli sono
 dua figure una e' un vecchio venerabile, che e' coronato
 da un puto, nel' altro e' la Magnanimita', la quale ha in
 mano corone d'oro, d'argento, et di lauro, dirimpetto a
 questa historia dal' altra banda e' il Duca Alessandro de
 Medici, che riceve da Carlo V Imperatore la Corona
 Ducale, et il bastone del Dominio instituendolo Duca di
 Fiorenza, et appresso l'Imperatore e' il Marchese del
 Vasto, con molti Signori ritratti al naturale, a canto a
 questo aovato nella historia grande e' il detto Duca
 Alessandro che tornando di Germania dalla Corte dello
 Imperatore viene a pigliare il possesso del Ducato di
 Fiorenza, et nel altro aovato e' lo Sponsalatio di
 Catherina Regina con il Duca Alessandro fatto in Napoli
 con i loro ritratti di naturale, che mentre il Duca
 Alessandro li da l'anello, l'Imperatore li tiene la mano.
 Nelli cantoni sono una Vittoria con un Trofeo, et ramo di
 quercia in mano, et nel altro e' la Fortezza armata al'
 Anticha, con il Teschio di Sansone in mano nel aovato per

lo lungho che sono ne altri dua sesti vi e' lo
sponsalitio di Catherina Medici hoggi Regina di Francia a
Henrico figliuolo del Re Francesco Duca d'Orliens, dove
Clemente tenne le mani a Catherina sua Nipote, et sono
finti, et ritratti di naturale il Re, et la Regina di
Navarra, la Regina di Scotia, la duchessa di Camerino, la
Signora Maria de Medici madre del Duca Cosimo, il
Cardinale Hippolito Medici, il Gaddi, Santiquattro, Cibo,
Loreno, Carpi alhor Nuntio, con molti Vescovi, et
Gradasso Nano, ha a Piedi il Re Francesco un Leone, quale
haveva adomesticato. Nelli anguli e' una Virtu coronata
d'alloro, et ha molti libri intorno, et una Securita'
(fol. 27 v) nel altro angulo, quale apoggiata a un
troncho dorme pacificamente. Segue dirimpetto a questa
historia, nel altra facciata della Volta, nel altro
aovato il ritorno di Papa Clemente in Roma doppo haver
condotto molte difficili et honorate imprese, portato in
sedia da quattro virtu' dalla Quiete, dalla Vittoria,
dalla Concordia, et dalla Pace, la quale ha una face in
mano, et arde molti trofei sopra quali siede il Furore
Ignudo incatenato, et legato a una colonna di Pietra
Vedesi il popolo Romano, quale viene incontro a Clemente
insieme con il Tevere ignudo, et con la Lupa che allatta
Romolo et Remo. Sono ne dua angoli dua Virtu al Solito,
una Fortuna, con la Vela, che Calca in mondo et una
Costanza che ferma con un Compasso una Pianta. Sono nelle
Fregiature della Volta fogliami Ricchi, con arme Papali

et imprese. Et perche' questa Stanza accompagnassi quella di Leone fece nelle facciate tutta la Guerra successa nel 30 intorno a Fiorenza dove erano alloggiati i soldati Todeschi, et Franzesi, La Presa d'Empoli, la Torre di San Giorgio battuta et la factione fatta fuor della porta di San Niccolo, et dal altra banda La presa di Volterra, la riavuta d' Arezzo, et finalmente l'Accordo de Fiorentini con Papa Clemente dove in queste historie M. Giorgio dipinse varie scaramuccie, et diversi abatimenti che Intervennero nel detto assedio di Firenze. Finita la detta Sala di Papa Clemente, dipinse in una Capelletta alcuni fatti di San Cosimo, et Damiano, et per Tavola da altare vi e' un quadro grande di mano del Gratoso Raffaello da Urbino, quale quadro circondato da ricco ornamento e' messo in mezzo da due figure di mano di M. Giorgio, cioe San Cosimo, et Damiano. Messe poi mano a dipinghere una camera allato alla detta di Clemente, de fatti del valoroso Signor Giovanni Padre del Duca Cosimo. La volta adunque e' divisa in cinque quadri, uno tondo ch' e' nello sfondato, et in ciascuna di 4 facciate uno quadro messo in mezzo da dua Virtu che vengono nelli Angoli. Dipinse adunque M Giorgio nella historia del tondo di mezzo la Passata dell'Adda, et del Po, con l'exercito che va notando senza paura dreto al Signor Giovanni, il quale mostro tanto Cuore per questa prova, che messe tutti gli Inimici in una grandissima fuga, temendo la furia di si valoroso Capitano. Evvi in su la

riva il Cardinale Giulio de Medici, il Signor Prospero Colonna, con molti altri Signori et Capitani, che stanno a vedere passare questo fiume cosi Terribile, et a pie dell'acqua sono dua vecchi Ignudi, che versano acqua in detto fiume, uno figurato per il Po, et altro per l'adda, mostrando timore, vedendo il valore di questo exercito, che lo passa senza nessun sospetto et timore. (fol. 28 r) sono accomodati ne cantoni, che riquadrono questo tondo, 4 figure. Un Marte Armato, una Bellona, una Vittoria che ha in mano uno Trofeo, et una Fama, che suona una Tromba. In una delle quattro historie, che seguitano disotto, e' quando sul ponte Rozzo, fra il Tesino et Biegrassa lo difende a mal grado dalli Inimici, dove sono molte figure et Cavalli in varie attitudini, et sotto il Ponte e' una figura Ignuda fatta per un vecchio, che denota il Tesino, et ne dua angoli, che la mettono in mezzo, in uno e' l'Animosita', che e' un giovane in uno spettacolo, che assalta un Leone, nel'altro e' la Forza, che e' Hercole, che scoppia Anteo figliuolo della Terra. Nella 2 da historia e' dipinto il riscatto di San Secondo fatto dal Signor Giovanni, con una Zuffa mezza fuora dalla Terra, et mezza drento, con molto danno delli Inimici, e' messa questa historia in mezzo ne cantoni dal'Audacia, ch'e' Hercole ch'amazza l' Hidra, et nel altro l'honore, Vestito alla anticha Romana con una Verga in mano seguita poi nella 3 a historia la presa di Caravaggio. dove il Signor Giovanni circondato da molti Cavalli, et soldati,

difendendosi et combattendo lo piglia per forza. e' tale
 historia accompagnata nelli angoli della Fortuna, che ha
 rotto, e fracassato li scogli del mare, et la virtu
 Militare, che fra i piedi ha un coreggiuolo fra i Carboni
 di fuocho pieno d'oro, che in quel Cimento s'affina.
 Nella 4 a historia poi e' quando a Campo aperto il Signor
 Giovanni ha passato da banda a banda quel Cavaliere
 Spagnuolo armato di tutte arme, dove e' mostra il Troncho
 della Lancia essergli rimasto in mano con molto stupore
 degli spettatori. mettono in mezzo questa historia nelli
 dua angoli e' il Furore Rosso in viso scatenato, nel'
 altro e' l'Impeto, fatto a uso di vento che soffia, e
 rovina edifitij dove passa. Sotto queste 4 historie sono
 4 tondi sostenuti da 4 putti di stuccho di basso rilievo,
 et drento in uno e' Giovanni di Pier Francesco Medici
 Padre del Signor Giovanni ritratto di naturale, et nel
 altro a dirimpetto e' il ritratto del Signor Giovanni,
 negli altri dua sono in uno la Signora Maria figliuola di
 Jacopo Salviati, et moglie del Signor Giovanni, et nel
 altro e' il Signor Cosimo suo figliuolo giovinetto sej
 anni innanzi che fussi fatto Duca. Circondasi gli
 ornamenti di questa volta, con molti partimenti Ricchi
 con molte armi del Signor Giovanni et della Madre sua di
 Casa Sforzescha, et de Salviati con molto numero di
 Trofej et d'insegne. Nelle facciate poj per accompagnare
 le stanza di Leone et Clemente dipinse M. Giorgio 4
 historie, pure de fatti del Signor Giovanni. Nella p a

e' il Ponte di Santo Agnolo di Roma ritratto come stava innanzi al Saccho, dove il Signor Giovanni fece quella prova havendo fatto quella gran quistione con gl'Orsini onde fu assaltato da piu di 200 persone armate, et egli con x valentissimi soldati, che haveva seco passo per forza senza (fol. 28 v) danno nessuno, et ritiratosi mostro la bravura del animo suo. Nel altra e' quando a Ponte Vico mentre l'Inimicho exercito marcia toglie loro le vettovaglie, et prigionj assaltando l'exercito. Nella 3 a e' la presa di Milano dove il Signor Giovanni prese una Torre da se expugnandola per forza, segue nel ultima quando VI mila Grigioni venuti in sul bresciano il Signor Giovanni col suo exercito lo scompiglia, et rimanda a Casa. E' in questa camera uno scrittoio tutto intagliato, dove grande quanto il naturale e' Cesare Augusto, che scrive i Comentarj nella volta in un ottangolo. E' da sapere, che tutte queste volte sono dipinte a Olio, percioche' facendo una certa mestura, et dando sopra l'Impremitura viene il tutto a esser piano per potervi Lavorare a olio, et accio non si stessi a disagio con il capo M. Giorgio haveva fatta una seggiola in un certo modo che essendo la spalliera piana vi si poteva apoggiare il Capo. L'Ultima Camera che a questo piano M. Giorgio dipinse si fu quella del Duca Cosimo, dove divise la volta in quatro tondi, et in un quadro grande nello sfondato della volta. Nel p o in uno de tondi e' il Duca Giovinetto intorno al numero de 48 Cittadini, che son

quelli che governano lo stato, et che doppo la Morte del Duca Alessandro Creorno nuovo Duca il Signor Cosimo della lor repubblica Fiorentina, dove sono ritratti di naturale il Signor Alessandro Vitelli armato, il Signor Ridolfo Baglioni, il Cardinale Cibo, che era Luogotenente di quel Collegio, et dell'Imperatore con tutti quelli Cittadini, che odono il Privilegio dell'Imperatore, Letto da M. Francesco Campana Secretario del Duca et ritratto al naturale insieme con M. Francesco Guicciardini, M. Ottaviano de Medici Matteo Strozzi Palla Rucellai, Francesco Vettori, Luigi Guicciardini, Francesco Antinori, Prinziualle della Stufa, Baccio Capponi, Ruberto Acciaiuoli, et Matteo Niccolini parte de quali baciono le mani al nuovo Duca, et li fanno reverentia, et ne fregi dell'ornamento del tondo sono la Concordia con un mazzo di verghe legate, et una Innocentia. Seguita nel piano di mezzo della volta, una historia maggiore ch'e' la Rotta data a monte murlo a i Fuorusciti Fiorentini, dove nel lontano e' Monte Murlo ritratto di naturale, et poj quando preso il Castello ne vengono legati tutti i prigionieri a Fiorenza, dove e' fatto quivi il Duca Giovinetto di Naturale, ritto, et armato al' Anticha havendo sopra il Capo una Vittoria che lo Corona di Lauro, et ha dinanzi molti prigionieri legati fatti in persona di Baccio Valori, Filippo Strozzi, Antonio Francesco degli Albizi, et altri che furon presi et sono in questa historia condotti da questi Capitani ritratti

al naturale cioè il Signor Alessandro Vitelli, il Signor
 Ridolfo Baglioni, il Signor Otto da Monteaguto, il Signor
 Pirro da Stropicciano, il Capitano Bombaglino et altri
 Signori et Capitani cui fatto uno infinito numero di
 spoglie portate a S. E. In compagnia del quale sono
 facendoli Corona intorno ritratti al naturale M.
 Ottaviano de Medici, (fol. 29 r) il Vescovo de Ricasoli,
 M. Sforza Almeni, il Signor Antonio Montalvo, M. Lionardo
 Marinozzi, M. Stefano Ala, il Capitano Lione Santi,
 Claudio Gaetano tutti Camerieri del Duca. Seguita poi in
 uno delli altri tondi l'Isola dell'Elba ritratta di
 naturale, con il porto Ferraio, et le fortezze della
 Stella, et del Falcone, edificate da Sua Eccellenza, che
 sono nel lontano ritratte con tutte quelle strade, et
 mura, che per l'apunto vi sono et qua dinanzi e' il Duca
 che guarda una pianta di tutta quella Muraglia, et
 fortezza mostratagli da M. o Giovanni Camerini Architetto
 di quel luogo, et a canto gl'era Luca Martini
 Provveditore di quelle Fortezze, et Lorenzo Pagni
 Segretario quale ha in mano un contratto fatto sua
 Eccellenza havendo chiamato quel luogo la Citta di
 Cosmopoli et a piedi di sua Eccellenza vi e' Morgante
 Nano ritratto di naturale, Nel mare poi vi e' Nettuno,
 con il Tridente in mano che guida i sua Cavalli marini,
 et abbraccia una femmina finta per Securita di quei Mari
 per haver Sua Eccellenza edificato quel luoch, quale
 aporta gran sicurezza al suo stato. Nel altro Tondo poi

in questa medesima volta e' il soccorso dato per i sua Capitani a Seravalle, dove e' ritratto il Duca a sedere, et a canto gli e' M. Nofri Bartolini Arcivescovo di Pisa M. Lelio Torelli suo Auditore ritratti al naturale, et dinanzi a se molti Capitani e Signori a i quali comanda, che vadino a dar tal soccorso, et nel lontano e' la battaglia fatta a Seravalle, dove sono gl'Imperiali superiori, nel fregio del tondo sono dua virtu, una e' Bellona armata l'altra e' la Prudentia, con lo specchio et serpe al solito. Nel 4 o et ultimo tondo e' pure il Duca Cosimo a sedere, in mezzo a molti Architettori et ingegneri, con i modelli di molte fortificationi, et Fabriche fatte per S.E. sonvi ritratti di naturale il Tribolo scultore con i modelli delle Fonte della villa di Castello, il Tasso con il modello della Loggia di mercato nuovo. Nanni Unghero, il San Marino, Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati scultore et Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini che contende con Fráncesco di Ser Jacopo Provveditore Generale di quelle Fabbriche. Sono medesimamente in questa volta otto angoli, che a dua a dua mettono in mezzo i Tondi, dove sono ritratte di naturale nel lontano del Paese, et qua dinanzi in figure grandi quanto il vivo rapresentano dare aiuto a queste Citta per sua Eccellenza il quale e' armato, et ritratto di naturale Giovinetto, mostrando con diverse cose dare aiuto loro ne sua bisogni. Nel p o angulo adunque e' finto una Pisa quale e' una femmina ginocchioni dinanzi

al Duca, di fattezze belle, et in capo ha un elmo al Anticha, et in Cima vi e' sopra una Volpe, et a basso ha lo scudo drentovi la Croce bianca su Campo Rosso, et in mano ha un Corno di Dovitia che S.E. gne ne fiorisce per haver acconcio, et seccho, le Paludi di quella Citta', le quali cagionavano peste, pigliando le leggi dal Duca, et con l'altra mano abbraccia un Vecchio con l'alie in capo, finto per lo Studio di quella Citta, et ha il Zodiacho a Traverso al Torso, et tiene libri in mano, et dreto vi e' (fol. 29 v) un Tritone che suona una Cemba Marina finto per le cose del Mare, et cosi' mostra Gratitude a S.E. drento e' la Citta' come dissi ritratta al Naturale.

Segue nel altro angulo Arezzo vecchio per la sua Antichita, il quale e' ginocchioni dinanzi a sua Eccellenza Cortese con le mani al Capo, et con una benda a uso di Sacerdote Anticho per i sacrifici che gia' si facevano in quella Citta nel tempo de Romani, dove che S.E. gli mette in capo la Corona Murale per havergli rifatte le mura alla Moderna et ha ai piedi lo scudo entrovi il Cavallo sfrenato insegna di quella Citta, et un Elmo per esser gl'Aretini Armigeri, da un de lati e' la Chiana con un Corno di Dovitia pien di spighe et a Canto vi e' Jano edificatore di quella Citta. et nel paese vi e' Arezzo ritratto al naturale con le fortificationi fatte da S.E. Segue nel altra facciata che mettono in mezzo altro Tondo Cortona ginocchioni dinanzi al Duca, che in capo gli Mette la Corona Murale per

havergli rifatte parte delle Mura, che erano rovinate, et
 gli porge con l'altra uno stendardo, dove mostra haver
 instituito le bande non solo in quella Citta, ma anchora
 per tutto il suo dominio et a piedi vi e' un vecchio
 mezzo nudo fatto per il Lago Trassimeno, et nel lontano
 vi e' Cortona ritratta di Naturale in su un Monte
 altissimo et nello Scudo vi e' un San Marcho d'Argento,
 come quello di Venetia. Segue poi allato a questa
 Volterra vecchia per l'Antichita', quale inginocchiata
 mostra a S.E. le Caldare con le saline, che bollono, et
 S.E. che e' quivi a sedere gli mette in Capo la Corona
 Murale. et gli da privilegi, et nel paese e' il ritratto
 della Montagna di Volterra apunto come sta, et a piedi Vi
 e' in uno scudo il Grifon Rosso, che strangola la Serpe
 Insegna di quella Citta. Segue nel'altro angulo acanto a
 questo Pistoia, quale riceve da S.E. ritto, et armato il
 ramo dell'Uliva, insegno di Pace per haver il Duca Cosimo
 levate molte inimicizie, et discordie, che erano fra i
 Pistolesi. mentre con una facella S.E. abbrucia molte
 arme. e' Pistoia una femmina in atto humile ginochioni
 mezza armata, et a Piedi ha una Vecchia con un vaso
 d'acqua per l'Ombrone, et Bigentio fiumi, nel paese al
 solito e' ritratta Pistoia con lo scudo entrovi l'Orso
 insegna di quella Citta. Nel 6 o angulo e' il Borgho a
 San Sempolcro, dove M. Giorgio finse dua Pellegrini a uno
 de quali S.E. mette in capo la Corona Murale, et questi
 vecchi Pellegrini sono finti per Gilio, et Arcadio

spagnuoli edificatori di quel luogho a piedi nello scudo e' Christo, che risuscita insegna di quella Citta' et nel paese la vi e' ritratta, al naturale. Nel 7 mo Angulo e' Fivizano terra anticha, quale S.E. con una mano li mette la Corona Murale, per havergli rifatte le Mura, et con l'altro lo sollieva da terra, per haverlo tutto Restaurato. Nel Paese vi e' ritratto al Naturale. Nel ultimo angulo e' Prato, ginocchioni avanti a S.E. dove gli da ordine di aconciare il Fiume del Bisenzio, il quale gl'e' quivi sotto con un Corno di Dovitia (fol. 30 r) in mano, et a piedi vi e' l'Insegna di quella Terra cioe' molto Gigli d'oro in Campo Rosso et nel paese vi e' il ritratto di naturale di quella Terra. Sotto a questi nel fregio sono otto luoghi ritratti al naturale apunto come stanno quali S.E. ha fortificati, et fatti inexpugnabili con grandissime spese, et ne ha dua per facciata, et hanno in mezzo a loro 4 aovati lavorati di stuccho a uso di Medaglie, nel p o vano adunque del fregio e' il ritratto apunto della Citta' di Fiorenza, fatto per la veduta di Monte Oliveto fuor della porta a San Friano, dove si veggono tutte le fortificationi che S.E. ha fatto nella parte del Colle di San Giorgio insino alla chiesa di Camaldoli, dal altra banda e' il ritratto di Siena con tutti i forti, et fortificationi fatti da S.E. per expugnare quella Citta'. Nel altra facciata sono tutte le fortificationi fatte a Piombino, et tutta quella Citta' ritrasse con i monti, et la marina, come sta

hoggi, et Livorno con quello, che vi ha murato S.E. con
 il Castello di Antignano, porto, et Galee tutto ritratto
 come sta hora per l'apunto. Nella 3 a facciata e' Empoli
 con tutti i baluardi fatti da S.E. et Lucignano di Val di
 Chiana con il forte et altri aconcimi murati da S.E.
 Segue nel'ultima facciata Monte Carlo acresciuto, et
 fortificato da S.E. et la fortificatione del Castello di
 Scarperia. Nelli 4 aovati a uso di medaglie sono tutta la
 progenie de Maschi nati da S.E. Nel p o e' la Signora
 Leonora di Toletto moglie del Duca Cosimo ritratta al
 naturale, et rincontro a questo in un altro vi e' Don
 Francesco Medici suo primogenito hoggi Gran Duca di
 Toscana. Nel 3 o sono dua teste Don Giovanni Giovinetto
 vestito da Prete in habito nero, et Don Gratia putto suo
 fratello, nel ultimo e' Don Ferdinando et Don Pietro
 minor fratelli tutto questo ordine e' dalla fascia in su
 della volta in questa Camera e' un grandissimo lavoro, et
 per acompagnare le facciate delle Sale di Lione
 Clemente, et del Signor Giovanni dipinse M. Giorgio ancho
 in questa stanza le facciate, et perche' ve n'e' tre
 libere et una impedita dalla finestra Nelle quali tre
 facciate fece tre storie grandi. La p a e' la rotta data
 a Turchi a Piombino, dove sono infinite Galee, et il sito
 ritratto al naturale. sonvi anche molti Todeschi quali
 erano in aiuto di S.E. insieme con il Signor Chiappino
 Vitelli. Nel 2 do e' la rotta data in Valdichiana a Piero
 Strozzi. Nel altro e' la presa di Portercole con

l'exercito et il Marchese di Marignano. Nei basamenti di chiaro scuro, et in certi aovati di Grotesche, che mettono in mezzo queste historie sono varij altri facti, gesti, et imprese del Duca Cosimo, quali per breuita' le lascio, maxime sendo di pocha importanza che se io volessi scrivere ogni minutia, non Credo che mi bastessi cento penne (fol. 30 v) percioche lui ha fatto per tre Pittori, et scelghinsi ancho di quelli che hanno lasciato piu' opere di lui, certo non si possono paragonare percio che se non havessi fatto altro, che assettare questo Palazzo, senza dubbio non sarebbe stato pocho percio che ne fece un modello grandissimo di legname, restaurandolo tutto riducendolo con quel bello Teatro di scale, le quali con tanta dolcezza, et grandezza vanno sin su alto con tanto bel ordine, quanto ognuno puo' vedere. Gli furno d'aiuto a M. Giorgio in questo lavoro Christofano da Boceno, Domenico Benci, Marcho da Faenza, Girolamo Macchietti, et Michele di Ridolfo tutti Pittori, i palchi gne ne messe d'oro Mariotto Mettidoro persona in cio' valentissima. Senza che ancho dipinse le volte delle scale facendovi Grottesche, putti, et altre si fatte cose.

APPENDIX III

The Treatment of Historical Events in some Mid-16th Century Decorative Schemes.

To place the Appartamento di Leone X programme in context, and to illustrate different types of representation of historical events, a small number of examples of celebratory decorative cycles executed from the mid-1540's to the mid-1560's have been chosen for discussion. The number of this kind of decorative scheme is of course extremely large, and the present analysis only purports to highlight some of the problems which lie at the core of an examination of the patronage and iconography of this type of image-making. Among these problems is that of the inclusion of explicit and implicit topical references.

Sala Paolina - Castel Sant'Angelo-Perino del Vaga 1545-1547.

There is no documentary evidence about the authors of the programme, nor about contemporary readings of the cycle. Vasari's account in the Life of Perino del Vaga stresses the decorative aspects of the frescoes:

"Essendo Castellano di Castel Sant'Angelo Tiberio Crispo, che fu poi fatto cardinale, come persona che si dilettaua delle nostre arti, si messe in animo d'abbellire il castello, ed in quello rifece logge, camere e sale ed appartamenti bellissimi, per poter ricevere meglio Sua Santita' quando ella vi andava...Le sale ed altre camere importanti fece Perino...la sala e' molto vaga e bella, lavorata di stucchi e tutta piena d'istorie romane...ed in certe stanze sono fregiature bellissime".

The cycle illustrates events from the stories of Alexander the Great on the ceiling and in the large frescoes on the walls, while stories from the life of St. Paul decorate six roundels placed above the doors. The representations of the Archangel Michael, and of the Emperor Hadrian, personifications of the virtues and other allegorical representations on the walls, Galatea and grottesche on the ceiling, together with a basement decorated with scenes representing sea monsters, and coats-of-arms complete the scheme. Two inscriptions, one in latin and one in Greek, commemorate the reconstruction of Castel Sant'Angelo under Paul III. The small Greek inscription on the ceiling reads: "Paul III Pont. Max has transformed the tomb of the Divus Hadrian into a high and sacred mansion". The latin inscription runs all around the room above the wall decoration. It reads: "Quae Olim Intra Hanc Arcem Collapsa Impedita Foedata Erant. Ea Nunc Paulo Tertio Pontefice Maximo Ad Solidam Firmitatem Commodam Utilitatem Subtilemque Venustatem Extructa Disposita Ornata Conspiciuntur". Inscriptions also comment on the identities of the Virtues painted in illusionistic niches.

A number of interpretations have been proposed by scholars for this cycle, which are based on the assumption that the istorie were chosen with the precise intention to present parallels to contemporary events as hidden but direct references to episodes in the life and the career of Paul III, or to his view of his own mission as a Pope.²

However, considerations of function and decorum are extremely important in assessing the decisions taken about the level and meaning of the

.../programme. The Sala Paolina is the centre-piece of a suite of rooms decorated in all'antica style with appropriate antique subjects: the Sala della Biblioteca, the Sala dell' Adrianeo the Sala del Perseo and the Sala di Amore e Psiche. The stories of Alexander the Great, besides the important allusion to the name of the Pope, must have been chosen because of the need to create a coherent all'antica decorative scheme for the whole apartment.³ Different functions would require different choices.⁴ The semi-private Sala Paolina would need a different approach, on the level of subject matter and style, from the public Sala dei Cento Giorni in the Cancelleria. There would be no need, in the Sala Paolina, for the grand gestures of a "public" type of decoration, as Vasari clearly indicates in his account of the commission. Large simulated "reliefs" telling the stories of a hero of antiquity called Alessandro, Paul III's namesake, and roundels with stories of St. Paul would be perfect for an elegant room "per poter ricevere...Sua Santita' quando ella vi andava".

It seems evident that the programme of the Sala Paolina is an example of that taste for the vite parallele in the manner of Plutarch which permeated 16th Century historiography and which saw in Paolo Giovio one of its most important exponents. Discussing Giovio's place in 16th Century writing of history, E. Cochrane stresses the importance of this type of biographical writing during this period, and its function not only as a celebration of huomini illustri but also as speculum virtutis.⁵

It is of course also in the light of the taste for these Plutarchian models that the choice for the subject matter of the Sala Paolina should be examined. The stories of the Sala Paolina should be read as speculum virtutis - just like the episodes from the lives of "illustrious women" chosen for the decoration of the apartment of Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio.⁶

Sala de Cento Giorni - Palazzo della Cancelleria-Giorgio Vasari
- July - November 1546.

As a contrast with the Sala Paolina, the Sala dei Cento Giorni is extremely well documented. Vasari gives, in the Ricordanze, an account of the commission given by Cardinal Alessandro Farnese, the cardinale nipote and vice-chancellor since 1535, "a dipingniere a fresco la seconda sala della cancelleria nel palazzo di San Giorgio".⁷

Vasari mentions the elements of the decoration "storie, tabernacoli, fregi et ornamenti", and then lists the subjects:

1. "tutte le nationi del mondo venghino al pontefice a Roma per le speditioni et portino vari tributi".
(Allegorical figures: Justitia, Eloquentia, Liberalita', Dovitia, Merito and Fecundia).
2. "Quando il papa fa murare San Pietro, che consegna alla Architettura, Scoltura et Pittura, che gli mostron la pianta, che eseguiscono, et che al Vaticano sette putti per i sette monti gli rendono gli onori".
(Allegorical figures: Animo, Geometria, Providentia and Sapientia).
3. "Il papa remunera le virtu', che a molti poveri dona dignita' et Gradi...Dove e' Lanvidia che e' legata, et drento la Magnificentia e la Pieta'"
(Allegorical figures: Fama, Eternita', Premio, Religione, Abondantia).

4. "la storia della pace, fatta dal papa, da principi cristiani, dove la Concordia, la Pace et la Vittoria et la Justitia portano il papa et legano il Furore; et si chiude il tempio di Jano".

(Allegorical figures: Amore, Fortezza, Letitia, Pace, Carita', Concordia).

The three theological Virtues are represented on the window wall.

The scheme is also described in Vasari's Autobiography, where information about the commission is given, and Paolo Giovio is identified as the author of the programme.⁸ It had been Giovio himself who had obtained the commission for Vasari.

In the Zibaldone, a paper headed "Per la Storia della Cancelleria delle spedizioni" lists a number of allegorical figures with their attributes, and Roman personages.⁹

A more extensive explanation of the subject matter is given by A.F. Doni in a letter written in 1547 to Cosimo I's auditore Lelio Torelli.¹⁰ Doni writes saying that his account will be full since Torelli will not be able to see this important new cycle. He dedicates more space to the identification and attributes of the Allegories than to the istorie. He adds to the descriptions of the latter his own interpretations of some of the elements; the representation of the River God Tiber, crowned by Romulus and Remus with palm and olive branches is seen as signifying "che la chiesa o la Sedia Apostolica sia fondata sopra la vittoria, e la pace."¹¹ In the scene of the rebuilding of St. Peter's, Doni interprets the books on which the allegorical figure of Vaticano is leaning as "il vero fondamento della Chiesa, mostratoci spiegato in essi".¹² The letter also records all the inscriptions, and ends by

.../praising the variety of the figures and of the ornamento.

The progress of the execution, is discussed by Paolo Giovio himself in a series of letters to Cardinal Alessandro.¹³

The scheme is rich and visually complex, with the horizontal tripartite division of the wall, the scenographic staircases, the illusionistic architecture, the allegorical figures, the simulated marble busts, the bronze grisaille victories, coat of arms, swags and masks, but the message is direct and unambiguous, and is helped by the abundance of inscriptions. These guide the viewer to understand the historical references from antiquity introduced by the simulated marble busts, to identify the allegorical figures and to recognise the historical events represented in the main istorie.

The scheme as a whole and the four istorie show a coming together of different elements - real events and contemporary figures share the istorie with allegorical personifications, as in the "storia della pace" where Paul III is carried by Concordia, Pace, Vittoria e Justitia to meet Charles V and Francis I. But in spite of these complexities the message is clear: it concerns the triumph of Paul III and his role in history.

In his Dialogo degli Errori de' Pittori, G.A. Gilio classifies the "sala de la Cancellaria" decoration as mista istoria. This is one of the three types of painting he mentions: Poesia, which deals with the finto, istoria, which illustrates the vero and mista istoria which

.../represents the favoloso. Each category is governed by laws of decorum, and Gilio praises Vasari's frescoes as "bene ordinate, bene intese e ben fatte". He then goes on to explain that there are other paintings in which the finzione overcomes the vero, and here one needs "o la Sfinge, o l'interprete, o l'commento". Ten different people, Gilio adds, will give ten different interpretations.¹⁴

Sala dei Fasti Farnesiani - Palazzo Farnese F. Salviati 1552-54

T. Zuccaro 1564.

The scheme was commissioned by Ranuccio Farnese, who had lived in the palace since 1550. No documentation about the programme exists. Gilio quotes the paintings by Salviati as an example of pittura mista,¹⁵ and in fact we find istorie and allegorical figures present in a scheme of great visual complexity, with illusionistic elements acting on various levels.

The cycle celebrates the achievements of the Farnese family from the 12th Century to Paul III, who had died in 1549. The N.W. wall is dedicated to the fasti of various members of the family, called Ranuccio. The central section represents a mythical ancient warrior, who has been identified as Aeneas, receiving his weapons from Venus, who is represented, together with putti and the cyclops, in a simulated tapestry above him.¹⁶

On the opposite (S.E.) wall, Paul III's apotheosis dominates the istorie of the Peace of Nice and of the fight against the Schmalkalden League, which is represented in the same istoria with another event, tentatively

.../identified as the Colloquy of Ratisbon.¹⁷ Smaller istorie represented as illusionistic framed paintings hang above two large allegorical figures which flank the large istorie and the seated figure of Paul III.¹⁸ They illustrate, respectively, Paul III giving cardinal's hats, and receiving the plan of St. Peter's from Architecture. The end walls of the Salone were painted by Taddeo Zuccaro after the artist's commission at Caprarola, after an interval of approximately ten years, during a period which saw the death of Ranuccio Farnese in 1565. The walls are decorated by istorie representing more military actions, accomplished by Piero Farnese in 1100, and by Pietro Niccolo' Farnese in 1363.¹⁹

Sala dei Fatti Farnesiani - Palazzo Farnese at Caprarola

T. Zuccaro 1562-63

The decoration was commissioned by Cardinal Alessandro Farnese. The programme has been attributed to Onofrio Panvinio, Paolo Manuzio and Cardinal Farnese,²⁰ but in fact the scheme includes a number of the subjects which had been represented in the Sala dei Fasti Farnesiani by F. Salviati in 1552-54.²¹

The sala at Caprarola was a public room, the main audience chamber in the Palace, and its programme expands that of the Palazzo Farnese in Rome. Three Istorie painted by Zuccaro at Caprarola will be included in the second phase of the decoration the Roman Sala - the episodes showing the military deeds of Guido Farnese, Pietro Farnese and Pietro Niccolo' Farnese.²²

The istorie are here presented without any elements belonging to the favoloso, even if some of the battle scenes show the fighters and their commanders dressed with all'antica armours. While allegorical figures are present in the scheme, these are here isolated, and the different levels of the decorative scheme are kept apart.

Just like in the Sala dei Fasti Farnesiani in Rome, the cycle seems to illustrate the problem of sovereignty, the Farnese relationship to the Papal State and particularly to the temporal authority of the Popes.²³

The extensive inscriptions identify each scene and explain the events, while the dates help to read the istorie in chronological order. The viewer can therefore place the fatti in history, and follow the long tradition of leadership of the Farnese family. The scheme therefore avoids the complexities of visually interconnected levels present in the Roman Farnese frescoes and any problem which might be experienced by the viewer in reading the message.

In its directness, and in the absence of visual complexities, the Sala dei Fatti Farnesiani at Caprarola is closer to the Appartamento di Leone X than any of the other schemes examined here.

It is interesting that, in the Palazzo Farnese at Caprarola, iconographical complexities are relegated to the more private rooms - the bedroom, the study of the Cardinal. The famous letter from Annibal Caro, printed by Vasari in the Life of Taddeo Zuccaro, with its

.../"capricciose, ingegnose o lodevoli molto 'inventioni'", illustrates a taste for a different type of decoration, not suited to convey important political messages.²⁴

From the brief analysis above, it appears that there is no contemporary evidence for complexities and hidden levels of meaning at the level of the programme, for mid-16th Century historical paintings. The message is usually direct, even if at time a refined pictorial complexity is employed to convey it.

NOTES

1. Vasari-Milanesi V, pp.628-29.
2. According to Harprath's reading, the scheme identifies the life of Alexander the Great with that of the Pope.
 (R. Harprath Papst Paul III als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg, Berlin-N.Y., 1978). Harprath lists a number of Greek and Latin sources which provide accounts of the stories chosen for the scheme: Iosephus's Antiquitates Iudaicae, Quintus Curtius Rufus's Historiae, the Life of Alexander and the De Iside et Osiride by Plutarch, the Anabasis by Arrian, the Bibliotheca by Diodorus Siculus (*ibid.*, pp.89-102).
 He then goes on to provide every istoria with its exact correspondent: Alexander setting fire to his booty is seen, for example, as a reference to the reforms attempted by Paul III (*ibid.*, pp.30-31). Porus attacked by the Macedonian soldiers should veil, according to this interpretation, the excommunication of Henry VIII in 1535-38 (*ibid.*, p.31-33). The building of ships to cross the Hydaspes should refer to the Pope's crusade against the Turks (*ibid.*, p.33-35). Harprath extends the interpretation of the scheme also to the stories of St. Paul: the conversion of St. Paul would hide Alessandro Farnese's renunciation of his previous way of life before his election to the cathedra of St. Peter (*ibid.*, pp.46-47) St. Paul preaching to the Jews and to the Gentiles would refer to Paul III's attempts to reform the church and to bring together a reconciliation with the Protestant churches (*ibid.*, pp. 47-49).

The problem with this aspect of Harprath's argument, as Hope notes, is that there is no actual evidence to support such a reading. (C.Hope review of Harprath, pp.104-5). Neither the inscriptions in the Sala Paolina, nor contemporary texts point to such precise parallels being drawn.

Following the belief that all 16th Century images must have inevitably been constructed on a multi-layered structure of meaning, scholars have seen the Sala Paolina programme through similar metaphor-tinted glasses. Partridge, for example, while disagreeing with Harprath's interpretations and the narrowness of his approach, takes for granted that the istorie have a hidden meaning. (L. Partridge, Review of R. Harprath, Papst Paul III ... in Art Bulletin, LXX, 4, (1980) pp.661-663.):

"Harprath simply asserts symbolic content without support or explanation, and seldom relates it visually to the frescoes. The narrow, one-to-one connections he makes between the life of Paul III and his namesake lack coherence despite the effort to unify them under the themes of reconciliation and pacification.. ..The frescoes certainly have meaning beyond what they illustrate." Partridge sees the cycle as an illustration of

.../the humanist conception of history as a series of exempla, but he then also goes on to say that there is a specific hidden theme, underlying the paintings of the Sala Paolina, and that this theme is the exposition of the divine mission of the Church, and of Paul III, to reconcile East and West.

"In my view the underlying and unifying theme...is the unfolding of a divinely ordained mission...to establish...a universal temporal and spiritual empire in the East (and eventually in the West...) In other words, the frescoes are a microcosm of Renaissance apocalyptic and millenarian beliefs: that at the end of time...the millenium would be ushered in by the reconquest of the Holy Land and the consequent unification, pacification and Christianization of the entire world in preparation for the Second Coming. The frescoes, in short, reflect the yearning of Paul III and the entire age for a successful crusade with all its eschatological implications..."(ibid, p.662 f). He then gives his own scene-by-scene parallels.

In the catalogue for the 1981-82 exhibition "Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo", F.M. Aliberti Gaudioso and E. Gaudioso again take for granted that the scheme is based on a complex hidden symbolism, and attribute to Paul III himself the conception of the programme and of its meanings. See Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma 16 Novembre 1981 - 31 Gennaio 1982, 2 vols, Rome, 1981, Vol.II, "I disegni" pp.104-117.: "Al di la' del gioco, a volte alquanto meccanico e talora forzato, dei ribaltamenti di significato, e' indubbio tuttavia che la Sala Paolina e' tutta permeata di valenze simboliche, che hanno il loro necessario punto di riferimento ideale in Paolo III...E' inutile chiedersi chi sia stato l'autore di tale accurato sistema di rispondenze allegoriche, se Paolo Giovio, o Giovenale Manetti, o Fulvio Orsini, o Annibal Caro, poiche' l'ispiratore diretto di tale complessa simbologia deve ricercarsi proprio in Paolo III, committente di raffinata educazione umanistica... (p.110)

Following this line, the authors of the catalogue see the Sala Paolina programme as an anomaly when compared to the more straight-forward celebration of other Farnese schemes. They find the complexity of the symbolism of the Sala Paolina more significant than the directly topical schemes, because in Castel Sant'Angelo the actions and the intentions of the Pope are linked to the higher levels of ancient history:

"La decorazione della sala...si svolge in una dimensione immemorialmente remota...la simbologia della sala diventa cosi' tanto piu' significante, quanto piu' essa e' strettamente agganciata ai piu' alti valori del mito e dell' antichita' classica". (ibid, p.109).

Following a similar interpretation - the close parallels between antique and

.../contemporary history – the Salviati frescoes representing the stories of Camillus in the Sala dell'Udienza in the Palazzo Vecchio in Florence have been seen by I. Cheney as carrying direct references to the political situation of Duke Cosimo (the return of Camillus from exile veiling, according to Cheney, Cosimo's decisive actions in saving the city, and the triumph of Camillus disguising Cosimo's apotheosis). (Francesco Salviati 1510-1563, New York University Ph.D., 4 vols, Ann Arbor, Michigan, 1963). It should be noted, however, that in 1545, Cosimo's power was still far from being unassailable. Again, this commission should be seen in the context of celebratory schemes, as a general parallel between Cosimo and Camillus. Cf. also Allegri and Cecchi, pp.40-47.

3. Cf. Hope's examination of Titian's Bacchus and Ariadne, "Artists Patrons and Advisers", p.315.
Cf. also Hope's discussion of G.B. Adriani's letter to Cosimo I with the proposal for a suitably attractive subject-matter for a series of tapestries. Hope stresses that the subjects were not chosen for their hidden meaning, but for "their potential as attractive works of art". (op. cit. p.336).
Hope concludes that "in most cases the primary consideration was to devise a coherent, appropriate, and attractive programme". (p.338).
4. The decorum guiding the decoration of a palace had been discussed in the 15th Century by L.B. Alberti in De Re Aedificatoria, 1550, pp.330-3.

In this context, it is interesting to read the observations made by K. Weil-Garris and J.F.D'Amico on the subject of Cortesi's De Cardinalatu in The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's 'De Cardinalatu', Rome, 1980.

In this work, written during the first decade of the 16th Century, Paolo Cortesi discusses the interior decoration of an ideal palace, explaining what is considered to be proper to the different parts of the building. The lessons of history are deemed as particularly suitable to public rooms, because the viewer "may be prompted by the striking life-like imitation" (p.91). The deeds performed by emperors "in a Christian manner" should be painted in the courtyard. In the upper floor loggias and passages, stories from the Old Testament and not mythological scenes should be painted. The great hall should be decorated by "the better known examples of those who paid severe and just penalties to the Church when they tried to overthrow the rule of Pontifex Maximus, and the cardinals". Various examples of subject-matter are given, and the exemplary function is stressed. The audience chamber pictures should show "the different ways princes give audiences". Paintings with complex meanings - riddles (aenigmata) and fables (apologi) - are reserved for the private summer rooms, and Cortesi writes that "their interpretation sharpens

.../the intelligence and (inspection of) their learned representation fosters the cultivation of the mind". (p.97).

Weil-Garris and D'Amico point out that "this is Cortesi's strongest statement in favour of complexity and hermeticism in iconography". They stress, however, that "it is worth remembering that Cortesi represented an extremely limited niveau, that of the Curial humanists with their highly cerebral and elitist approach to art and literature..." The authors cite a different point of view, that of Cardinal Giulio de' Medici. In a letter to Bishop Mario Maffei on the painted decorations for the Villa Madama, written in June 1520, "the Cardinal warns the humanist that he wants recognizable subjects that need not carry inscriptions to be understood. Ovidian subjects will do as long as the meaning is clear". (*ibid.*, p.119 n.129).

5. Cf. E. Cochrane "Historians and Historiography in the Italian Renaissance", Chicago, 1981, p.411, and pp.407 ff: "Giovio was attracted to Plutarchian-Suetonian biography - as opposed to series of biographies, which served him only as decoration for his portrait gallery - principally because of its potential as a means of presenting readers with examples of good deeds to imitate and bad deeds to avoid. ...Giovio's biographies were therefore recognised as 'necessary for a full understanding of his histories'; for they obviously included many more 'illustrious examples of virtues' than 'would have been permitted in a work of history'" For the "plutarchian" attitude to history, cf. the letter from Giovio to Ercole II d'Este Duke of Ferrara, *op. cit.*, pp.138-39. Giovio describes his Vita di Alfonso d'Este as "destramente composta a la imitazione di Plutarco".

Giovio was the author of the programme for the frescoes in the Medici villa of Poggio a Caiano, commissioned by Leo X. These frescoes have been discussed by Shearman as precise historical allegories. The painting by Andrea del Sarto representing the tribute to Julius Caesar in Egypt has been interpreted as a specific parallel with the presentation to Lorenzo il Magnifico in 1487 of gifts from the Sultan of Egypt, while the return of Cicero to the Campidoglio by Franciabigio has been seen as veiling the return of Cosimo il Vecchio from exile. But the evidence concerning the Poggio a Caiano decoration is contradictory. Vasari, both in the Life of Franciabigio and in the Life of Andrea del Sarto, does not specify the meaning related to the subject matter. In the Life of Franciabigio he writes:

"...e poi comincio' per concorrenza di Andrea del Sarto e di Iacopo da Puntormo, una facciata di detta, quando Cicerone dai cittadini Romani e' portato per la gloria sua; la quale opera aveva fatto cominciare la liberalita' di papa Leone per memoria di Lorenzo suo padre, che tale edificio aveva fatto fabbricare e di ornamenti e di storie antiche a suo proposito fatte dipignere; le quali dal dottissimo istorico messer Paolo Giovio vescovo di Nocera, allora primo appresso a Giulio Cardinale de' Medici, erano state date ad Andrea del Sarto ed Iacopo da Puntormo ed al Francia

.../Bigio, che il valore e la perfezione di tale arte in quella mostrassero; ad avevano il magnifico Ottaviano de Medici che ogni mese dava loro trenta scudi per ciascuno". (Vasari-Milanesi, V, p.195). In this passage Vasari refers also to the earlier phase of the decorations, executed under the patronage of Lorenzo il Magnifico, "a suo proposito", that is "referring to himself".

In the Life of Andrea del Sarto, Vasari mentions the patronage of Leo X, Cardinal Giulio and Ottaviano, and gives particular consideration to the elements in the composition of the painting and to the solutions found by the painter, but again nothing is said about the meaning of the istoria and its possible reference to specific historical events:

"Dovendo Giulio Cardinale de Medici, per commessione di Papa Leone, far lavorare di stucco e di pittura le volte della sala grande del Poggio a Caiano...fu data la cura di quest'opera e di pagar i denari al magnifico Ottaviano de Medici...Andrea solamente fini' con molta diligenza in una facciata una storia, dentrovi quando a Cesare sono presentati i tributi di tutti gli animali...In questa opera Andrea, per superare il Francia e Iacopo, si mise a fatiche non piu' usate, tirando in quella una magnifica prospettiva ed un ordine di scale molto difficile, per le quali salendo si perviene alla sedia di Cesare: e queste adorno' di statue molto ben considerate, non gli bastando aver mostro il bell'ingegno suo nella varietà di quelle figure che portano addosso que' tanti diversi animali..." (Vasari-Milanesi V, pp.35-6).

But Raffaele Borghini, discussing the work of Alessandro Allori, who was commissioned to finish the decoration of the sala, does mention that the istorie contain precise references to episodes from the lives of the Quattrocento Medici.

"A Poggio a Caiano villa del Serenissimo Gran Duca Francesco lavoravano già nella gran sala Andrea del Sarto, Iacopo da Pontormo et il Franciabigio. Andrea vi comincio' una istoria, dove si vede Cesare in Egitto presentato da molti popoli con vari doni, volendo, chi trovo' questa invenzione, significare quando il magnifico Lorenzo de Medici il vecchio fu di vari, e stranieri animali presentato; hor questa historia da Andrea lasciata imperfetta e' stata finita da Alessandro, parte seguitando le figure d'Andrea, e parte di sua invenzione. Il Pontormo vi dipinse intorno a un'occhio alcune Ninfe, e Pastori, et il Franciabigio vi lascio' non finita l'istoria quando Cicerone dopo l'esiglio, essendo portato in Campidoglio fu chiamato Padre della Patria; e questa historia allude al ritorno di Cosimo Medici il vecchio a Firenze ...rincontro all'opera di Andrea ha dipinto una historia grande, dove e' figurata la cena di Siface Re de' Numidi fatta da lui a Scipione dopo che egli hebbe rotto Asdrubale in Ispagna, volendo con questa historia dimostrare la gita del magnifico Lorenzo al Re di Napoli, da cui fu in vece del mal talento, che haveva verso di lui grandemente honorato: e incontro alle pitture del Franciabigio ha fatto l'istoria di Tito quinto Flaminio, che orando nel consiglio degli Achei contro l'Ambasciadore degli Etoli, e del Re Antiocho, dissuade la lega, che con gli Achei

.../cercavano di fare detti Ambasciatori; applicata questa historia alla dieta di Cremona, in cui il Magnifico Lorenzo disturbo' i disegni de' Vinitiani, che aspiravano a farsi padroni di tutta Italia". (R. Borghini, Il Riposo, Florence, 1584, pp.626-27).

This would seem to be the only instance when a precise reference to a topical event has been specified as being "veiled" by an episode of ancient history. But the question remains whether Borghini's statement, embracing both decorative phases, separated by an interval of 50 years, could be seen as more appropriate to the late 1570s - the phase belonging to the intervention of Allori.

Shearman links the choice of subject matter for the sala to the 1513 Florentine Carnival procession. But in Iacopo Nardi's programme for the procession there are no specific topical references (cfr. V-M VI, p. 250 ff., and J. Shearman "Pontormo and Andrea del Sarto, 1513" in Burlington Magazine, CIV, (1962), pp.478-83). The coming of a new golden age, Vasari comments at the end of his long description of the carri for the Compagnia del Broncone, "rinascere per la creazione di quel pontefice: e questo medesimo significava il broncone secco rimettente le nuove foglie, come che alcuni dicessero che la casa del broncone alludeva a Lorenzo de' Medici che fu duca d'Urbino". (Vasari-Milanesi VI, p.254.) And the characters from Roman history to whom the carri were dedicated can be seen as having been chosen because they represent suitable exempla. Among these are a triumphant Julius Caesar, a Caesar Augustus surrounded by poets, and a Trajan "imperatore giustissimo" accompanied by doctors of the law. (Cf. also the observations made by A.M. Testaverde in "Feste Medicee: la visita, le nozze e il trionfo", in La Citta' Effimera, pp.70-71.)

Vasari gives contradictory information about another historical decorative scheme, "quattro storie de' fatti di Giulio Cesare", which he executed in the camera terrena of the Palazzo Medici in Via Larga and which was commissioned by Duke Alessandro. (Vasari-Milanesi VII, p.656). In a letter to Pietro Aretino, written in March 1536, Vasari explains, with reference to the subjects, that Alessandro "porta tanta affettione a fatti di Giulio Cesare, che se egli seguita in vita...non ci va molti anni, che questo palazzo sara' pieno di tutte le storie de' fatti, che egli fece mai" (Frey, I, p.46). The reason for the choice of the subject matter is therefore given purely as Alessandro's personal preference for this historical hero, without any specific reasons related to the meaning. But in the 1568 Life of G. da Udine Vasari comments that these istorie were executed "alludendo a Giulio Cardinale" (Vasari-Milanesi VI p.557). In view of the content of the letter to Aretino, this seems to be a later elaboration on the meaning of the istorie.

In the context of history used as allegory, cf. E. H. Gombrich's discussion of the 1539 decoration for the Medici wedding. Gombrich mentions the thematic link made in the decoration of the Palazzo Medici courtyard between the story of Cosimo's elevation to the Dukedom and the capture of Montemurlo, and a story derived from Livy, showing the envoys from Campania being driven from the Roman Senate. The image is explained by Vasari as an "allusion to the three Cardinals who vainly thought to remove Duke Cosimo from the Government". Gombrich writes that "even in such an extreme case it would be misleading to speak of various levels of meaning". He goes on to say that "It is characteristic...that this recourse to a code was taken in the context of a festive decoration, which would be taken down immediately. Secret codes and allusions of this kind have much less place in works of art intended to remain permanent fixtures". (Symbolic Images, p.19).

6. As far as I know, nobody has tried to find various levels of meaning and topical references between the episodes from the lives of "illustrious women" and Eleonora. Allegri and Cecchi, commenting on the story of the Sabine women, provide a parallel on the more general level of the exempla "Il fatto esemplare delle donne sabine...e' introdotto dal Vasari nel quartiere della duchessa a celebrare le doti di mediatrice nei confronti del Duca Cosimo e ad invitare le donne di corte e le donne in genere ad un analogo comportamento". (op. cit. p.196).
7. Frey II, pp.864-5
8. Vasari-Milanesi VII, pp.678-81.
9. Zibaldone, pp.22-25 (AVA.ms. 4 c.7)
10. G. Bottari Raccolta di lettere sulla Scultura, Pittura ed Architettura, Vol. 5, pp.97-105.
11. Ibid., p.97.
12. Ibid., p.99.
13. P. Giovio Opera (ed. G.G. Ferrero), Rome, 1956-58, Vol II: Lettere

5th August 1546: "Mastro Giorgio ha menato le mani di sorta ch'io penso bisognerà pinger questo sperato trionfo nella sala grande. Ho preso partito nel 3° capitolo della remunerazione ubi praemia dispensat Paulus di fargli dietro Bembo Sadoletto e Polo non eunuchi; si e' fatto Michel Angelo e fassi Sangallo. Arei voluto messer Romulo, ma non volse lasciarsi ritrarre, per il faremo ad estimo con Senofonte in mano e Polibio e Pausania nella gaglioffa; il vostro Mirandola con la sua Paradoxa in seno, e il Siciliano con l'archetto solo in mano. Mastro Giorgio mi vuol far a mio piacere col bastone in

.../mano, e vorrebbe messer Curzio nel abito di Testaccio, quale si e' scandalizzato per esser dipinto il simulacro del Vaticano col segno di maschio". (pp.37-9)

25th August, 1546. "Mastro Giorgio ha fornito le tre istorie et e' adosso alla quarta e ultima, e va ritoccando de iocondissimi colori a secco e riconciando il tutto, di sorte ch'io tengo per certo che con questi racconciamenti V.S. Rev. ma e Ill.ma restara' con la saliva alla bocca di far fare la sala grande a questo prezzo. E' cosa mirabile a vedere in una occhiata un populo di trecento figure dal naturale. Sara' fornita del tutto avanti San Luca e forse San Francesco."(pp.39-40)

25th September 1546 "Papa Paulo sara' qui la vigilia di San Francesco, e mastro Giorgio, rilevato dal suo male, attendera' a finire l'ultimo quadro, e spera che V.S. Rev. ma e Ill.ma ne restera' consolata; ma de' ritratti dal naturale io non resto ancora soddisfatto."(pp.50-51).

13th November 1546 "Della bella sala vi do nova che e' fornitissima e sara' proprio per una ballata della signora Nicia, la quale non si congola tanto come fa la signora Duchessa una in fatto tacitum pertentant gaudia pectus, perche' in effetto dicono che e' un bello fatte in qua etc." (p.54)

Two letter from Giovio to Vasari provide us with information on the success of the decoration:

27th November 1546: "Noi qua stianoaspettando el signor Cardinale...di fare nozze della signora Vittoria nella vostra incomparabile e stupenda sala. e il papa vole andare a vederla". (p.55)

18th December 1546 "...El Cardinale e' restato contento; e io menai sul loco el signor Padrone. Vorrebe bene li ritratti migliori, pero' sotto e sopra l'opera gli e' reuscita piu' bella di quello aspettava, rispetto al poco tempo assignatovi. Basta, che voi sete lodato da' sette ottavi de' gentil spiriti". (p.61).

14. "Disse M. Vincenzo: che dite voi. M. Pulidoro de le figure che 'l Cardinale Farnese ha fatte fare ne la sala de la Cancellaria? Avetele voi mai vedute? Rispose M. Pulidoro: Io l'ho vedute e lette ne la Zucca del Doni, dove egli fa a tutta quella mistia istoria un commento. Dico che sono bene ordinate, bene intese e ben fatte. Ma se ne fanno a le volte alcune, che di gran lunga mi pare che la finzione avanzi il vero, e per bene intenderle ci bisognerebbe o la Sfinge o l'interprete o 'l commento. Che cio' sia vero, ponetivi a cura che, se diece persone vi stanno a mirarle, vi faranno su diece commenti e l'uno non si confrontera' con l'altro".

G.A. Gilio, De gli Errori de' Pittori in P. Barocchi (ed) Trattati d'arte del Cinquecento, vol. 2, Bari, 1961 p.98. See also p.25.

C. Dempsey, in "Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting", in P.A. Ramsey (ed) Rome in the Renaissance - the City and the Myth. Papers for the thirteenth Annual Conference of the center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, N.Y., 1982), mentions Gilio's observations but misunderstands his conclusion: "Both Vasari's frescoes in the Cancelleria and Salviati's in the Farnese Palace drawn Gilio's praise as being well-considered and well-ordered examples of the mixed or epic mode. Though he does complain of their complexity, such that they require a sphinx or trained commentators to interpret, this is not a fault in them insofar as they were painted for an audience of gentlemen and letterati" (p.65)

Gilio defines il finto, as "quello che non e' in quell' atto che si dimostra, ma puo' essere". Il favoloso is "quello che non e' e non puo' essere". Allegorical figures are classified as favolose (op.cit p.100). It is possible to have different combinations of these three modes, but the painter has to observe the rules of decorum. For the idea of decorum cfr. C. Dempsey, op cit. p.65 and Gombrich, Symbolic Images, pp.1-22, esp pp.7-11.

As for modern accounts of the Sala, Kliemann sees in the programme an elogio in general terms of the triumph of Paul III's papacy over its ideological enemies, and not a reference to actual events.

Cf. J. Kliemann's entry in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp.121-23, esp. p.122.

Kliemann traces this interpretation through Giovio's letters to Alessandro Farnese. In one of these letters, referring to the cardinal's triumph in his military efforts against the Lutherans, Giovio writes "Mastro Giorgio hamenato le mani di sorta ch'io penso bisognera' pinger questo sperato trionfo nella sala grande". Kliemann writes that the istorie "furono scelte non tanto per evocare precisi momenti storici quanto per simbolizzare lo sperato trionfo della chiesa sui nemici ideologici, sugli eretici e sugli infedeli - va ricordato che ci troviamo nel primo periodo del concilio di Trento - un trionfo della chiesa, notabene, guidata da Paolo III." Kliemann links the use of the antique busts to Giovio's definition of encomio as distinguished from Istoria.

This is also the interpretation given by M. Grasso, who however sees Doni's comments as an important key to the understanding of a hidden political message which stresses the "temporal" concerns of the Pope. Grasso notes that the Cancelleria frescoes are an illustration of Cardinal Farnese's taste and of Giovio's particular type of historiography, which permeates both the Historiarum sui temporis and the Elogia.

The parallels between past and present and the use of allegories take the fatti of Paul III out of immediate history.

See Oltre Raffaello. Aspetti della cultura Figurativa del Cinquecento Romano. "Palazzo della Cancelleria" pp.127-42, esp. p.139. "Pur rimanendo ipotetico il motivo che ne ha originato l'esecuzione, il programma espresso dagli affreschi e' essenzialmente un concreto programma politico congiunto ad una necessaria affermazione di autorita', che rivela sopra tutto l'intenzione di proporsi come punto di riferimento spirituale e temporale usando appositamente una commistione tra la cronaca storia e l'alone mitico dell'allegoria. Lo stesso Anton Francesco Doni non puo' fare a meno... di lasciarsi sfuggire qualche ironico commento che sveli i meccanismi del potere politico, pur abilmente infiltrati dal linguaggio figurativo colto e raffinato. Sono meccanismi che lasciano uno spazio esiguo alla funzione piu' specificamente religiosa della Chiesa, anzi sembrano mettere a nudo un preciso schema finanziario".

See Ibid., pp.129 ff.

To account for the political slant of the istorie, it is again important to consider the public character of the Sala, and the function of the Palace - the seat of the secretariat of the Curia since 1517.

15. Gilio, op. cit p.15.
16. Cf. the discussion by I. Cheney in Le Palais Farnese, Rome, 1981, Vol.I, p.256, and C. Dempsey, op. cit. p.61. Dempsey writes that the Salviati paintings are mentioned by Gilio as an example of well ordered paintings, together with the Cancelleria frescoes, but in fact Gilio cites the frescoes of the Palazzo Farnese only as an example of pittura mista.
17. Cf. C. Dempsey pp.62-4.
18. The figure on the right has been identified as "Fame" and that on the left as "Eternal Rome", by I. Cheney, op. cit. p.259, following Ripa's Iconologia.
19. Identified by C. Dempsey, op. cit. p.61. Cheney quotes a letter from A. Caro to Fulvio Orsini, dated 5th October 1564, in which Caro asks Orsini for a copy of an old note concerning the subject of the "istorie de la sala", as he wants to discuss the work with Taddeo Zuccaro. Caro was Alessandro Farnese's secretary, while Orsini was a member of Ranuccio's entourage.

I. Cheney sees the scheme as celebrating both the war triumphs of the Farnese ancestors and the new Christian glory of Paul III. She comments that the historical subjects illustrated are not limited to the factual events, and that the effect achieved is not purely descriptive (op.cit. p.266). History in this cycle, Cheney writes, is seen as myth and archetype, and is used to glorify the Farnese. She sees the fashion for this type of "mixed history" as stemming from the celebrations for Charles V, who had used together both antique parallels (Jupiter, Charlemagne and Caesar) and representations - in the form of tapestries - of actual historical events. Cheney writes that these tapestries were used for Charles V's triumphal entries and celebrations in Italy after the victory of Tunis in 1535-36 (ibid., pp.254-55).

See also the following essays in Fagiolo (ed), La Citta' Effimera: V. Cazzato "Le feste per Carlo V in Italia: Gli ingressi trionfali in tre centri minori del sud (1535-36)" pp.22-37; G. Conti "L'incoronazione di Carlo V a Bologna" pp.38-46; A. Belluzzi "Carlo V a Mantova e Milano" pp.47-62; M.L. Madonna "L'ingresso di Carlo V a Roma". pp.63-68.

It should be pointed out, however, that ephemeral decoration constructed around the glorification of a particular event at a specific moment would require different choices in the use of imagery than those operating for a permanent decorative cycle. It would in fact be not just appropriate, but also highly desirable from the point of view of political propaganda to include implicit and explicit topical references in these ephemeral apparati. (Cf. Gombrich, Symbolic Images, p.19).

20. Cf. L.W. Partridge "Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room of the Farnese Deeds" in Art Bulletin, 60, (1978) pp. 494-530.
Partridge quotes a letter from Manunzio to Panvino dated July 5th 1563 asking for the inscriptions ("gli elogi"), and a letter from Cardinal Farnese to Panvino, for "quel resto degli elogi", since the paintings are almost finished and the inscriptions are needed (pp.495 ff). Partridge concludes that the programme was a group effort.
21.
 1. Ranieri Farnese is given the command of the Florentine troops.
 2. Ranuccio Farnese is made general of the Papal army by Eugenius IV.
 3. The war against the Lutherans.
22. Vasari-Milanesi VII pp.110-113. Life of Taddeo Zuccaro. Vasari then lists the "fatti degli uomini illustri di casa Farnese" in chronological order, with the inscriptions, and he identifies all the portraits, but he does not describe the paintings.

23. Cf. Partridge, op cit. p 522 f. See for instance the explanation of the scene illustrating Guido Farnese's suppression of the sedition at Orvieto in 1313, given by Partridge, ibid., p.501 f.

In his discussion of the historical events included in the scheme, Partridge notes how history was in fact changed to suit the particular slant advocated by the programme, and in one case the fatto was completely invented. (ibid., pp.499-521)

Whether one agrees with Partridge's extremely complex hypothetical explanation of the ideology behind the scene or not, it is clear that the decoration of this sala would convey the basic message in a direct, straight-forward way. To what seems a rather straight-forward message, Partridge adds a very complex historiographical explanation: "the programme of the room was conceived within the framework of the four world monarchies or empire scheme that derives from Daniel's interpretation of Nebuchadnezzar's dream of the image of four metals"

(ibid p 526) "This historiographical framework explains the essential characteristics of the room. The Christian commonwealth's imperial base, its continuity and mission are reflected in the verbal and visual links to Roman antiquity and in the strict chronological unfolding from the founding of Cosa to the investiture of Parma. Its fundamental temporal/spiritual duality is communicated by the nature of the pairing of the scenes... the many battles and the general defensiveness of the subject matter suggests a time of troubles...Millennial renewal, however, is also expressed by the many scenes of triumph and by the programme as a whole which is an exemplum of the ideal Christian Commonwealth". (ibid p 528)

24. Vasari Milanesi VII, pp.115-129.

Cf. also the camera della Solitudine discussed by Gombrich, Symbolic Images p.9 ff.

See also C. Davis, in Giorgio Vasari Exhibition Catalogue 1981, pp. 124-25, and A. Gareffi, Le Voci Dipinte: Figura e parola nel Manierismo Italiano, Rome, 1981, esp. pp.23-51.

Cf. also J. Seznec, op cit. pp.291-98.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY SOURCES: UNPUBLISHED MATERIAL:

(i) Archivio di Stato, Florence (A.S.F.):

G.22 1550-55 "Quaderno di consegne della Guardaroba del Duca ad Alessandro Barbetta".

G.29 "Libro di consegne tenuto da Mariotti Cecchi Guardaroba".

G.30 1553-60 "Inventario generale a capi della Guardaroba".

G.31 1554 "Inventario di Guardaroba".

G.34 "Giornale di Guardaroba".

G.35 "Ricordanze di Guardaroba".

G.37 1559-60 "Giornale della Guardaroba".

G.44 1560 "Inventario a capi della Guardaroba".

G.45 1560 "Inventario della Guardaroba del Duca fatto per ordine di M. Antonio de Nobili Depositario Generale".

G.55 1560-69 "Ricordanze generali della Guardaroba di Portoferraio".

G.62 1565 "Inventario di oggetti appartenenti al Cardinale de'Medici".

G.65 1560-70 "Inventario generale della Guardaroba".

G.70 1568 "Inventario generale della Guardaroba".

G.73 1570 "Inventario del Guardaroba in occasione delle consegne fatte al cavalier Giovanni Gori successore del defunto Messer Cesar dell'Amica".

G.75 1570 "Inventario generale della Guardaroba".

G.79 1571-88 "Inventario generale della Guardaroba del Cardinale Ferdinando de'Medici".

G.85 1592-3 "Libro di entrata e uscita della Guardaroba".

G.87 1574 "Inventario della Guardaroba che dalla consegna di G. Batta da Cerreto passa a quella del Cav. Gori".

G.91 1575-82 "Giornale di Guardaroba".

G.126 "Inventario della Guardaroba del fu Granduca Francesco I che dalla consegna del di lui G. Giovanni Battista da Cerreto passa nella consegna di Benedetto Fedini. Guardaroba del novo Granduca Ferdinando I".

G.132 1587 "Inventario generale a capi della Guardaroba".

G.164 1590 "Inventario a capi della Guardaroba particolare di S.A.".

G.168 1592 "Libro di entrata e uscita della Guardaroba".

G.190 1595-7 "Inventario generale della Guardaroba per la consegna fattane al Cav. Vincenzo Guigni".

G.198 1596-8 "Inventari di palazzi e ville".

G.235 1589-91 "Catalogo dei libri depositati nella Guardaroba".

Mediceo 600. P.F. Riccio, "Ricordi pertinenti a Cosimo de Medici"

Mediceo 630. "Lettere e minute dell'anno 1537 al 1543".

Mediceo 631. 1543-49 "Ruolo della corte di Cosimo I tenuto da Lattanzio Gorini".

Mediceo 642 1562 "Inventario delle possessioni della casa Medici in Toscana fatta da Vieri de'Medici, governatore delle possessioni di Pisa e Maremma".

Ms.187 (126 to 131) F. Settimanni, "Memorie fiorentine"(inedito).

Pratica segreta. Privilegi 189 n8 c99v.

Filze Strozzi XXVII, XXIX, XXX, LI [G. Del Maestro] "Storia d'Etichetta".

(ii) Archivio Vasariano, Arezzo (Archivio di Stato) (A.V.A.):

Cod.2 (36 bis) "Vita di Messer Giorgio Vasari".

Ms.4 (38) "Libro di contratti della fam. Vasari segnato A. dal 1498 al 1586".

Ms.5 (39) "Libro dei Contratti e Ricordi della famiglia Vasari dal 1586 al 1644".

Ms.8 (42) "Lettere di Cosimo Medici di Firenze (del Principe Francesco de'Medici) e di diversi cardinali a M. Giorgio Vasari dal 1542 al 1574".

- Ms.9 (43) "Lettere di vari monaci a Giorgio Vasari".
- Ms.10 (44) "Lettere di prelati a M. Giorgio Vasari Pittore".
- Ms.11 (45) "Lettere di diversi huomini dotti a M. Giorgio Vasari dal 1546 al 1572".
- Ms.12 (46) "Lettere di Michelangelo Buonarroti a Giorgio Vasari dal 1550 al 1557".
- Ms.13 (47) "Lettere di M. Giorgio Vasari pittore al Gran Duca Cosimo Primo con le risposte del Med.mo Granduca e altre lettere di Principi".
- Ms.14 (48) "Lettere a Giorgio Vasari dal 1559 al 1556".
- Ms.15 (49) "Lettere di P.P. Pio Quinto scritte da Mons. re Sangalletti a M. Giorgio Vasari pittore".
- Ms.22 (56) "Ricordi della fam. Vasari dal 1574 al 1686 segnato A.".
- Ms.30 (64) "Libro di memorie di Giorgio Vasari dal 1517 al 1572 (Ricordanze)".
- Ms.31 (65) "Libro delle invenzioni (Zibaldone)".

(iii) Biblioteca della Galleria degli Uffizi, Florence (B.G.U.):

- Ms.9 F. Bocchi, "Sulle opere di Andrea del Sarto".
V. Borghini, "Invenzione della pittura della Cupola del Duomo di Firenze".
- Ms.10 G. Vasari il Giovane, "Alcuni disegni di macchine".
"Statuti dell'Accademia del Disegno e pittori della città di Firenze", 1584.
- Ms.11 "Ragionamento di Giorgio Vasari pittore aretino fatto in Firenze sopra le invenzioni delle storie dipinte ne le stanze nuove nel Palazzo Ducale".
- Ms.55 "Migliore. Riflessioni e aggiunte sulle vite del Vasari".

(iv) Biblioteca Nazionale Centrale, Florence (B.N.C.F.):

- Ms.II.III.274 "Diario delle cose eseguite in Firenze dal 1532 al 1589".

Ms.II.III.382 "Relazione del clar. M. Giacomo Soranzo ritornato ambasciatore dell'Ecc. Sig. Duca di Firenze".

Ms.II.III.385 "Relazione del clar. M. Giacomo Soranzo ritornato ambasciatore dell'Ecc. Sig. Duca di Firenze".

Ms.II.IV.499 P. Giovio, "Vita Leonis X" (translation).

Ms.II.IV.650 "Canzone in lode della villa dei R.R. Granduchi di Toscana detta la Petraja".

Ms.II.VIII.131 "Zibaldone di ricordi".

Ms.VII.5 C. Agolanti, "Canzoni nella morte di Giovanna d'Austria Granduchessa di Toscana".

Ms.VII.6 C. Agolanti, "Sonetti in morte di Ferdinando I Gran Duca di Toscana, dedicato con la sua lettera del 25 marzo 1609 al Sen. Antonio del Bene".

Ms.Magl.II.X.114 V. Borghini, "Delle Imprese".

Ms.Magl.VII.8 "La descrizione di Pratolino del Ser. Gran Duca di Toscana, poeticamente descritta da M. Cesare Agolanti fiorentino".

Ms.Magl.VII.1401 M. Adriani, "Vita di Cosimo I Granduca di Toscana".

Ms.Magl.VIII.1401 "Vita di Cosimo I Granduca di Toscana".

Ms.Magl.XVII.21. "Descrizione della Cupola del Duomo".

Ms.Magl.XXX.157. A. Gussoni, "Relazione dello stato di Firenze".

Ms. Strozzi.I(II) "Raccolta dell'imprese, emblemi, cimieri".

(v) Biblioteca Riccardiana, Florence (Bib. Ricc.):

Ms.46.2120 "Raccolta dell'imprese, emblemi, cimieri".

Ms.2119 "Imprese della famiglia dei Medici, spiegazione de'motti delle imprese di diverse famiglie".

Ms.2354 "Lettere diverse equitis Giorgii de Vasariis".

Ms. A. da Sangallo, "Diario delle cose occorse a Firenze dal 1536 al 1555".

PRIMARY SOURCES: PUBLISHED MATERIAL:

Anon. Il bellissimo trionfo fatto nella città di Venezia,
Brescia, 1571.

Anon. Descrizione del canto de'sogni Mandato dall'illustrissimo e
eccellentissimo S. Principe di Fiorenza e di Siena il secondo
giorno di febbraio 1565 in Fiorenza, Florence, Giunti, 1566.

Anon. Descrittione della entrata della Gran Duchessa di Toscana
nella città di Fiorenza, Bologna, A. Benocci, 1589.

Anon. Descrizione dell'entrata dell'illustrissimo...e
reverendiss. monsig. Ascanio Piccolomini alla possessione del suo
arcivescovado in Siena il di xxi. di novembre 1589, Siena, A.
Bonetti, 1590.

Anon. Descrizioni de i trionfi mandati nella processione di San
Giovanni nell'inclita città di Firenze, Florence, B. Sermartelli,
1577.

Anon. Descrittione Della Mascherata delle Bufole. Fatta nell'Inclita
Città di Fiorenza da suoi Ill. Duca, et Principe, per honorar la
presenza della Serenissima Altezza di Carlo Arciduca d'Austria, il 5
di Maggio 1569, Florence, Giunti, 1569.

Anon. Descrizione delle pompe e delle feste fatte nella venuta
alla città di Firenze del Don Vicenzio Gonzaga, Principe di
Mantova e del Monferrato; per la serenissima D. Leonora de'Medici
Principessa di Toscana sua consorte, Florence, B. Sermartelli,
1584.

Anon. Descrizione della pompa funerale fatta nelle Esequie del
serenissimo Sig. Cosimo de'Medici granduca di Toscana. Nell'alma
Città di Fiorenza il giorno XVII di Maggio dell'Anno MDLXXIII,
Florence, Giunti, 1574.

Anon. Le dieci Mascherate Delle Bufole Mandate in Firenze il giorno
di Carnevale l'anno 1565. Con la descrizione di tutta la pompa
delle Maschere e loro inventioni, Florence, Giunti, 1566.

Anon. Esequie del Divino Michelangelo Buonarroto celebrate in
Firenze dall'Accademia dei Pittori, Scultori et Architettori
nella chiesa di San Lorenzo il di 28 guigno MDLXIII, Florence,
Giunti, 1564 (attributed to Jacopo Giunti).

Anon. Lettera Nella quale particolarmente si descrive l'inventioni,
l'ordine, gli habitati e li historie della Festa delle Bufole fatta
in Firenze. Il di del Carnevale, l'Anno 1565 in su la Piazza di S.
Croce, tutta tratta e cavata da i proprii inventori, Florence,
Giunti, 1567.

Anon. Ordine e dichiarazione di tutta la mascherata fatta nella città di Venetia per la vittoria contro i Turchi, Venice, G. Angelieni, 1572.

Anon. Li solenni apparati fatti nell'entrata della Gran Duchessa nella città di Fiorenza, Bologna, F. Bomardo, 1589.

Anon. La solenne entrata dell'illustrissimo Duca di Firenze fatta in Roma, Bologna, A. Giaccanello, 1560.

Anon. Li sontuosissimi apparecchi, trionfi e feste fatti nelle nozze della Gran Duchessa di Fiorenza: Con il nome, e numero de Duchi, Precipi, Marchesi, Baroni, et altri Personaggi: postovi il modo del vestire, maniere livree. Et la descrizione de gl'Intermedii rappresentati in una Comedia nobilissima, recitata de gl'Intronati Senesi. Aggiuntavi l'ordine e modo che s'e' tenuto nel Coronare l'Altezza della Serenissima Gran Duchessa, Florence and Ferrara, Baldini, 1589.

Anon. Li sontuosissimi apparecchi e feste fatti nelle nozze della Gran Duchessa di Fiorenza, Venice, L. Landuccio, 1589.

Anon. La sontuosissima entrata della Gran Duchessa di Toscana nella città di Fiorenza, Ferrara, Baldini, 1589.

Anon. Il vero e mirabilissimo apparato con il glorioso trionfo nell'inclita città di Venezia, celebrato per i mercanti drapieri per la gloriosa vittoria avuta contra Selim imperator di Turchi, Venice, 1571.

Adriani, G.B. Istoria de'suoi tempi 1537-1674, Florence, B. Giunti, 1583.

Adriani, G.B. Istoria dei suoi tempi, divisa in libri ventidue. Di nuovo mandata in luce, 2 vols., Venice, B. Giunti, 1587.

Alberti, L.B. Della Pittura. Edizione critica (ed. L. Malle), Florence, 1950.

Alberti, L.B. L'Architettura di Leonbatista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo et Accademico Fiorentino con la aggiunta de Disegni, Florence, Torrentino, 1550.

Alciati, A. Emblematum Libellus, Paris, 1542.

Ammirato, S. Dell'istorie fiorentine di Scipione Ammirato libri venti, dal principio della città insino all'anno MCCCCXXXIII, Florence, Giunti, 1601.

Ammirato, S. Istorie fiorentine di Scipione Ammirato con l'aggiunte di Scipione Ammirato il Giovane, 2 vols., Florence, A. Massi and G.B. Landini, 1641-47.

Ammirato, S. Orazione in morte di Cosimo I Granduca di Toscana, Florence, 1583.

Ammirato, S. Il Rota, ovvero Dell'Imprese in Opuscoli, Dialogo, Naples, G.M. Scoto, 1562.

Arditi, B. Diario di Firenze e d'altre parti della Cristianita' 1574-1579 (ed. R. Cantagalli), Florence, 1970.

Aretino, P. Lettere sull'arte (eds. F. Pertile and E. Camesaca), 3 vols., Milan, 1957-60.

Baldini, B. Discorso sopra la Mascherata della Genealogia degli Iddei de' Gentili. Mandata fuori dall'Illustrissimo et Eccellentissimo S. Duca di Firenze, et Siena il giorno 21 di Febbraio MDLXV, Giunti, Florence, 1565.

Baldini, B. Panegirico della clemenza in vita di Cosimo de Medici I Gran Duca di Toscana Orazione fatta nell'Accademia Fiorentina in lode del sereniss. S. Cosimo Medici Gran Duca di Toscana, Florence, B. Sermartelli, 1578.

Baldini, B. Vita di Cosimo Medici, primo Gran Duca di Toscana descritta da M. Baccio Baldini suo Protomedico, Florence, B. Sermartelli, 1578.

Bardi, G. Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono ne i quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio, et del Gran Consiglio, del Palagio ducale della serenissima repubblica di Vinegia, nella quale si ha piena intelligenza delle piu segnalate vittorie, conseguite di varie nationi del mondo de i Vinitiani, fatta da Girolamo Bardi, fiorentino, Venice, F. Valgriso, 1587.

Bartoli, C. Discorsi Historici Universali di Cosimo Bartoli Gentilhuomo, et Accademico fiorentino, Venice, Francesco di Franceschi, 1569.

Bartoli, C. Oratione di Cosimo Bartoli, Gentilhuomo et Accademico Fiorentino, recitata pubblicamente nella Accademia Fiorentina nelle Esequie di Messer Pierfrancesco Giambullari with P.F. Giambullari, Historia dell'Europa (ed. C. Bartoli), Venice, Francesco Senese, 1566.

Bartoli, C. Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli Gentilhuomo et Accademico Fiorentino sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni et significati, et la Tavola di piu cose notabili, Venice, Francesco di Franceschi, 1567.

Bembo, P. Prose della volgar lingua (ed. M. Marti), Padua, 1955.

Benedetti, R. Le feste e i trionfi fatti dalla sereniss. Signoria di Venetia nella felice venuta di Henrico III cristianiss. re di Francia. Et in questa seconda editione son aggiunti molti... particolari..., Venice, Libreria della Stella, 1574.

Benedetti, R. Ragguaglio delle allegrezze, solennita' e feste fatte in Venezia per le felice vittoria al clariss. Sig. Girolamo Diedo digniss. Consigliere di Corfu' Rocco Benedetti, Venice, G. Percacchino, 1571.

Betti, B. Orazione funerale di Benedetto Betti da lui pubblicamente recitata nelle Essequie del sereniss. Cosimo Medici gran duca di Toscana celebrata il di 13 giugno 1574 nella Compagnia di S. Giovanni Vangelista. Con la Descrizione dell'Apparato Mesa nel fine, Florence, Giunti, 1574.

Betussi, G. Il Raverta dialogo nel quale si ragiona d'amore et degli effetti suoi con la vita dell'autore scritta da Giambattista Verci (ed. G.B. Verci), Milan, 1864.

Betussi, G. Ragionamento di M. Giuseppe Betussi sopra il Cathaio; luogo dello ill. sig. Pio Enea degli Obizzi, Padua, L. Pasquati, 1573 (another edition Ferrara 1669).

Boccaccio, G. Genealogia deorum gentilium libri (vols. 200-201 of Scrittori d'Italia ed. V. Romano), Bari, 1951.

Boccaccio, G. I quindici libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' Gentili, con la sposizione e sensi allegorici delle favole, e con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia. Tradotti et adornati per M. Giuseppe Betussi da Bassano. Aggiuntavi la Vita del Boccaccio..., Venice, Al Segno del Pozzo, 1547 (another edition Venice, Al Segno del Diamante, 1554).

Bocchi, F. Le Bellezze della Citta' di Fiorenza, dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri tempii, di palazzi i piu' notabili artifizi e piu' preziosi si contengono..., Florence, 1591.

Bocchi, F. Eccellenza della statua di San Giorgio di Donatello...posta nella facciata di fuori d'Orsan Michele, scritta da M. Francesco Bocchi in lingua fiorentina, Florence, Giorgio Marescotti, 1584.

Bocchi, F. Opera sopra l'immagine miracolosa della Santissima Annunciata di Fiorenza, Florence, 1592.

Borghini, R. Il Riposo di Raffaele Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' piu illustri pittori, e scultori et delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a' dette arti s'insegnano. All'illustriss. et eccellentiss. sig. padron...il Sig. Don Giovanni Medici, Florence, Giorgio Marescotti, 1584.

Borghini, V. Carteggio artistico inedito di Vincenzo Borghini (vol. 1 of Scritti inediti ed. A. Lorenzoni), Florence, 1912.

Borghini, V. La Descrizione della Pompa, e dell'Apparato fatto in Firenze nel Battesimo del Serenissimo Principe di Toscana, Florence, Giunti, 1577.

Borghini, V. Storia della nobiltà fiorentina; discorsi inediti o rari (ed. J.R. Woodhouse), Pisa, 1974.

Bottari, G. Raccolte di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII..., (ed. G. Bottari), 7 vols., Rome, 1754-68.

Bruni, L. Historia Fiorentina di Leonardo Aretino, tradotta in volgare per Donato Acciaiuoli, Venice, J. de Rossi, 1576.

Caro, A. Delle lettere familiari del Commendatore Annibal Caro, colla vita dell'autore scritta dal Signor Anton Frederigo Seghezzi, e da lui riveduta e ampliata, 4 vols., Padua, 1748-49.

Caro, A. Lettere familiari (ed. M. Menghini and A. Greco), 3 vols., 1957-61 (first published 1920).

Cartari, V. Le Imagini con la sposizione de i dei de gli antichi raccolte per Vincenzo Cartari, Venice, Francesco Marcolini, 1556.

Cartari, V. Le Imagini de i Dei de gli Antichi nelle quali si contengono gl'idoli, riti, ceremonie, et altre cose appartenenti alla religione de gli antichi. Raccolte del Sig. Vincenzo Cartari con la loro esposizione et con bellissime et accomodate figure nuovamente stampate, Venice, V. Valgrisi, 1571.

Castiglione, B. Il Cortegiano (ed. B. Maier), Turin, 1955.

Cavallino, S. Raccolta di tutte le solennissime Feste nel Sponsalizio della Serenissima Gran Duchessa di Toscana fatte in Fiorenza il mese di Maggio 1589 Con breuità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo, Rome, P. Blado, 1589.

Cecchierelli (Ceccheregli), A. Descrizione di tutte le feste e Mascherate fatte in Firenze per il Carnevale quest anno 1567. Et insieme l'ordine tenuto del battesimo della Primogenita dell'Illustr. et Eccell. S. Principe di Fiorenza e Siena; con gl'Intermedi della Commedia et dell'Apparato fatto per detto battesimo, Florence, 1567.

Cellini, B. La Vita (ed. G.D. Bonino), Turin, 1979.

Cervoni, G. Descrizione de la felicissima entrata del sereniss. D. Ferdinando de'Medici cardinale, gran duca di Toscana nella città di Pisa scritta da M. Giovanni Cervoni da Colle, Florence, Giorgio Marescotti, 1588.

Cini, G.B. Descrizione dell'apparato della commedia et intermedi d'essa recitata in Firenze il giorno di S. Stefano, l'anno 1565 nelle reali nozze dell'illustrissimo et eccellentissimo Don Francesco de Medici principe di Fiorenza e di Siena e della serenissima regina Giovanna d'Austria, Florence, Giunti, 1566.

Cini, G.B. Descrizione della Mascherata della Bufola, fatta dalla magnanima nazione spagnuola nelle feste che si fecero nell'alma citta' di Fiorenza per onorare la presenza della ser. ma Altezza dell'eccell. Arciduca d'Austria il quinto giorno di Maggio 1569, Florence, Panizzi, 1569.

Cini, G.B. Vita del serenissimo Signor Cosimo de'Medici, primo gran duca di Toscana..., Florence, Giunti, 1611.

Corso Cini, A.F. La Reale entrata dell'Ecc. Sig. Duca et Duchessa di Fiorenza in Siena con la significazione delle latine iscrizioni e con alcuni soggetti, Rome, 1560.

Cortile, L. Ragionamento di Luca Cortile sopra la proprieta' delle imprese con le particolari de gli Accademici affidati et con le interpretationi e chroniche, Pavia, G. Bartoli, 1574.

Cosimo I de Medici. Lettere (ed. G. Spini), Florence, 1940.

Dallington, R. A Survey of the Great Dukes State of Tuscany in the year of our Lord 1596, London, 1605.

Da Monte Granaro Rubeo, M. La Laude della citta' di Fiorenza li triumphì fatti allo Ill. Sig. Duca per le reacquistate fortezze, Florence, 1543.

De Nerli, F. Commentari dei fatti civili occorsi dentro la citta' di Firenze dal MCCXV al MDXXXVII, scritti dal Senatore Filippo de'Nerli, Florence, 1728 (another edition 2 vols., Trieste, 1859).

De Rossi, B. Descrizione dell'Apparato e degli Intermedi. Fatti per la Commedia rappresentata in Firenze. Nelle nozze de'Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana, Florence, A. Padovani, 1589.

De Rossi, B. Descrizione del Magnificentiss. Apparato, e de' maravigliosi Intermedi fatti per la Commedia Rappresentata in Firenze nelle felicissime Nozze degli'Illustrissimi e Eccellentissimi Signori il Signor Don Cesare d'Este e la Signorina Donna Virginia Medici, Florence, Giorgio Marescotti, 1586.

De Vieri, F. Discorsi di M. Francesco de'Vieri... Delle Meravigliose opere di Pratolino et d'Amore, Florence, G. Marescotti, 1586.

Dini, F. Descrizione de l'ordine della processione fatta la vigilia di S. Giovanni Battista l'anno MDLXXVII. Dalle compagnie de giovani fiorentini; per l'allegrezza del natale del serenissimo gran principe di Toscana, Florence, B. Sermartelli, 1577.

Doni, A.F. Attavanta villa di A.F. Doni. Tratto dall'autografo conservato nel Museo Correr di Venezia, Florence, 1857.

Doni, A.F. Disegno del Doni, partito in piu' ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura, et pittura; de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti: et si termina la nobilita' dell'una et dell'altra professione. Con Historie, essempli, et sentenze, et nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia, Venice, G. Giolito di Ferrara, 1549.

Doni, A.F. La Libreria del Doni fiorentino. Nella quale sono scritte tutti gl'autori vulgari con cento discorsi sopra quelli. Tutte le traditioni fatte dall'altre lingue, nella nostra e una tavola generalmente come si costuma fra librari. Di nuovo ristampata, corretta e molte cose aggiunte che mancavano..., Venice, G. Giolito di Ferrara, 1550 (new edition Venice, 1580).

Doni, A.F. Tre libri di lettere del Doni e i termini della lingua toscana, Venice, Francesco Marcolini, 1552.

Doni, A.F. I Marmi academico peregrino, cioe' Ragionamenti introdotti a farsi da varie conditioni d'homini, a luoghi di honesto piacere, in Firenze. Ripeno di discorsi in varie scienze et discipline. Molto arguti, istorie varie, proverbi antichi, e moderni, sentenze morali, accidente e novellette morali. Diviso in quatru libri..., Venice, Bertoni, 1609.

Doni, A.F. Pitture del Doni accademico pellegrino. Nelle quali si mostra di nuova invention: amore, fortuna, tempo, castita', religione, sdegno, riforma, morte, sonno e sogno, huomo, repubblica et magnanimita' divise in due trattati consacrati a gli illustrissimi signori, i sig. Academici eterei, Padua, Gratoso Perchacino, 1564.

Doni, A.F. Le Ville del Doni, Bologna, 1566.

Doni, A.F. Le Ville di A.F. Doni (ed. U. Bellochi), Modena, 1969.

Falugio, G. Morte del Fortissimo Signor Giovanni de Medici, Venice, 1532

Fedeli, V. Relazione fatta al senato Veneziano della Corte di Toscana da Mess. Vincenzio Fedeli Segretario della Repubblica, e stato Ambasciatore al Duca di Fiorenza Cosimo I nell'anno 1551, Florence, 1775.

Francesci, G. Vita della Sig. Maria Salviata de' Medici, Rome, 1545.

Fulvio (Fulvius), A. Illustrium imagines. Impraessum Romae apud Iacobum Mazochium Romane achademiae bibliopo. anno 1517, facsimile reprint, Portland, Oregon, 1972 (first published Rome, 1517).

Gaci, C. Poetica descrizione d'intorno all'inventioni della sbarra combattuta in Fiorenza nel cortile del Palagio de' Pitti in honore della sereniss. Signora Bianca Cappello gran duchessa di Toscana, Florence, Giunti, 1579.

Gambara, L. Laurentii Gambarae Brixiani Caprarola, Rome, Francesco Zanetti, 1581.

Gaye, G. (ed.) Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, 3 vols., Florence, 1839-40.

Gelli, G.B. Dialoghi (ed. R. Tissoni), Bari, 1967.

Giambullari, P.F. Apparato et feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Suca di Firenze, e della Duchessa, sua Consorte, con le sue Stanze, Madriali, Comedia et Intermedii in quelle recitati, Florence, B. Giunti, 1539.

Giambullari, P.F. Il gello di M. Pierfrancesco Giambullari Accademico Fiorentino, Florence, 1546.

Giambullari, P.F. Origine della lingua fiorentina, altrimenti detto Il Gello di M. Pierfrancesco Giambullari, accademico fiorentino, Florence, L. Torrentino, 1549.

Ginori, G. Le feste fatte nelle nozze delli serenissimi Granduca e Granduchessa di Toscana, Bologna, Bonardo, 1575.

Ginori Conti, P. L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria nelle narrazioni del tempo e le lettere inedite di Vincenzo Borghini e di Giorgio Vasari, Florence, 1936.

Giovio, P. Dialogo dell'imprese militari et amorose di monsignor Gioio Vescovo di Nocera. Con un ragionamento di messer Ludovico Domenichi nel medesimo soggetto..., Lyons, Guglielmo Roviglio, 1559.

Giovio, P. Dialogo dell'imprese militari e amorose (ed. M.L. Doglio), Rome, 1978.

Giovio, P. Gli elogi, vite brevemente scritte d'homini illustri di guerra, antichi e moderni di Mons. Paolo Gioio Vescovo di Nocera; onde s'ha un meno utile e piena, che necessaria et vera cognitione d'infinite historie non vedute altrove tradotte per M. Ludovico Domenichi, Florence, 1554.

Giovio, P. Historiarum sui temporis tomus primus (-secundus), 2 vols., Florence, L. Torrentino, 1550-52.

Giovio, P. Istorie del suo tempo...tradotte per M. Ludovico Domenichi, 2 vols., Venice, 1560.

Giovio, P. Lettere volgari di Mons. Paolo Giovio di Como Vescovo di Nocera raccolte per messer Ludovico Domenichi, Venice, G.B. and M. Sessa, 1560.

Giovio, P. Pauli Iovii Novocomensis Episcopi Nucerini de Vita Leonis decimi pont. max., libri III..., Florence, L.Torrentini, 1548.

Giovio, P. Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, e disegni, d'arme e d'amore, che communemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto..., Venice, Giordano Ziletti, 1556.

Giovio, P. Le Vite di Leone Decimo et d'Adriano Settimo Sommi Pontefici, et del Cardinal Pompeo Colonna, scritte per Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera...et trad. per M. Ludovico Domenichi, Florence, 1549.

Giovio, P. Opera. Cura e studio Societatis Historicae Novocomensis denuo edita, Rome, 1956- , comprising:

Vols. 1-2, Lettere (ed. G.G. Ferrero), Rome, 1956-58.

3-5, Historiarum sui temporis tomus primus - secundus (eds. D. Visconti and T.C. Price Zimmerman), Rome, 1957- .

8, Gli elogi degli uomini illustri (letterati, artisti, uomini d'arme) (ed. R. Meregazzi), Rome, 1972.

9, Dialogi et descriptiones Pauli Iovii (ed. E. Travi and M. Penco), Rome, 1984.

Giunti, J. La descrizione dell'apparato fatto in Fiorenza nel battesimo del principe di Toscana, Florence, Giunti, 1577.

Grazzini, A.F. (il Lasca) Descrizione dell'apparato della comedia et intermedii d'essa recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565 nella gran sala del palazzo di Sua Ecc. Illustr. nelle reali nozze dell'Illust. et Eccell. S. il S. don Francesco Medici et della regina Giovanna d'Austria. Ristampata con nuova aggiunta, Florence, Giunti, 1566

Grazzini, A.F. (il Lasca) Descrizione degli intermedii rappresentati colla comedia nelle nozze dell'illustrissimo Signor Principe di Fiorenza e di Siena, Florence, 1566.

Grazzini, A.F. (il Lasca) Descrizione de gl'intermedi rappresentati con la comedia (La Cofanaria di F. d'Ambra), Florence, Giunti, 1593.

Grazzini, A.F. (il Lasca) Tutti i trionfi, carri, mascherate e canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo Vecchio de Medici quando egli ebbero prima cominciamento; per infino a questo anno presente 1559..., Florence, Lorenzo Torrentino, 1559.

Gualterotti, R. Della descrizione del Regale Apparato fatto nella nobile citta' di Firenze. Per la venuta, e per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena Moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici Terzo Gran Duca di Toscana, Florence, A. Padovani, 1589.

Gualterotti, R. Descrizione del Regale Apparato per Le Nozze Della Serenissima Madama Cristina di Lorena Moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici III. Gran Duca di Toscana. Descritte da Raffael Gualterotti gentilhuomo fiorentino, Florence, A. Padovani, 1589.

Gualterotti, R. Feste Nelle Nozze Del Serenissimo Francesco Medici Gran Duca di Toscana; Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. Bianca Cappello. Composte da M Raffaello Gualterotti con particolar Descrizione della Sbarra, et apparato di essa nel Palazzo de'Pitti, mantenuta da tre Cavalieri Persiani contra a' venturieri loro avversarii Con aggiunta e correnzioni...e con tutti i disegni de carri, e invenzioni comparse alla sbarra. Nuov. ristampate, Florence, Giunti, 1579.

Gualterotti, R. Vaghezze sopra Pratolino, Florence, Giunti, 1579.

Guicciardini, F. La Historia d'Italia di M. Francesco Guicciardini gentil'huomo fiorentino, Florence, L. Torrentino, 1561.

Guicciardini, F. Storia d'Italia (ed. S. Seidel Menchi), Turin, 1971.

Lamo, P. Graticola di Bologna; ossia, Descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta citta' fatta l'anno 1560 dal Pittore Pietro Lamo, Bologna, 1844.

Landi, A. Il Commodo; commedia d'Antonio Landi, con i suoi intermedi, recitati nelle nozze d'illustriss. ed eccellentiss. S. il S. Duca di Firenze l'anno 1539. Nuovamente ristampata, Florence, Giunti, 1566.

Landucci, L. Diario fiorentino dal 1450 al 1516 di Luca Landucci, continuato da un anonimo fino al 1542... (ed. I. del Badia), Florence, 1883.

Lapini, A. Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596 (ed. G.O. Corazzini), Florence, 1900.

La Letteratura delle immagine nel Cinquecento (eds. G. Savarese and A. Gareffi), Rome, 1980.

Lomazzo, G.P. Rime di Gio. P. Lomazzo Milanese Pittore, divise in sette libri. Nelle quali ad imitatione de i grotteschi usati da' pittori, ha cantato le lodi di Dio e de le cose sacre, di principi, di signori, e huomini letterati, di pittori, scultori e architettori...con la vita dell'autore descritta da lui stesso in rime sciolte, Milan, P.G. Pontio, 1587.

Machiavelli, N. Historie di Niccolo Machiavelli, cittadino, et segretario fiorentino. Al santiss. et beatiss. padre signore nostro Clemente VII. Pont. Mass. Nuovamente corrette e con somma diligenza ristampate, Venice, Domenico Giglio, 1554.

Manucci, A. Vita di Cosimo de'Medici primo gran duca di Toscana descritta da Aldo Manucci, Bologna, 1586.

Masi, B. Ricordanze di Bartolomeo Masi, calderaio fiorentino dal 1478 al 1526... (ed. O. Corazzini), Florence, 1906.

Matasilani, M. La Felicità del serenissimo Cosimo de'Medici granduca di Toscana, di Mario M. Bolognese, Florence, Giorgio Marescotti, 1572.

Mellini, D. Descrizione dell'Apparato della Commedia et Intermedi d'essa Recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565, nella gran Sala del palazzo di Sua. Ecc. Illust. nelle reali nozze Dell'Ilustriss. e Eccell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza et di Siena et della Regina Giovanna d'Austria figlia della felice memoria di Ferdinando Imp. sua consorte, Florence, Giunti, 1566.

Mellini, D. Descrizione dell'entrata Della serenissima Reina Giovanna d'Austria Et dell'Apparato, fatto in Firenze nella venuta, e per le felicissime nozze di S. Altezza et dell'Ilustrissimo et eccellentiss. S. Don Francesco De Medici, Principe di Fiorenza et di Siena; scritta da Domenico Mellini, Florence, Giunti, 1566.

Mellini, D. Ricordi intorno ai costumi, azioni e governo del serenissimo gran duca Cosimo I. scritti da Domenico Mellini di commissione della serenissima Maria Cristina di Lorena, ora per la prima volta pubblicati (ed. D. Moreni), Florence, 1820.

Mossi, A. Compendio della vita del. sig. Giovanni de Medici, padre del serenissimo Cosimo, primo gran duca di Toscana, Florence, F. Tossi, 1608.

Nardi, J. Le Historie della città di Fiorenza, di M. Jacopo Nardi cittadino fiorentino. Le quali con tutta quella particolarità che bisogna, contengono quanto dall'anno 1494. fino al tempo dell'anno 1531. e successo. Con un catalogo de gonfalonieri de giustitia, che hanno seduto nel supremo magistrato della città di Fiorenza. Et nella fine un Discorso sopra lo stato della magnifica città di Lione di Francesco Giuntini. Nuovamente poste in luce, Lyons, T. Ancelin, 1582.

Nardi, J. Le Historie della citta' di Fiorenza..., 2 vols. (ed. L. Arbib), Florence, 1838-41 and (ed. A. Gelli), Florence, 1857-58.

Palazzi, G.A. I discorsi di M. Gio. Andrea Palazzi sopra l'imprese: recitati nell'Accademia d'Urbino, Bologna, A. Benacci, 1575.

Passignani, G. Descrittione dell'Intermedi fatti nel felicissimo Palazzo del Gran duca Cosimo, e del suo Illustriss. figliuolo Principe di Firenze, e di Siena. Per honorar la illustriss. Presenza della Sereniss. Altezza dello eccellentissimo Arciduca d'Austria. Il primo giorno di Maggio, l'Anno MDLXIX, Florence, B. Sermartelli, 1569.

Pavoni, G. Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il sig. Don Ferdinando Medici et la Sig. Cristina di Lorena Gran Duchessa di Toscana. Nel quale con brevita' si esplica il Torneo, la Bataglia Navale, la Commedia con gli Intermedi, et altre feste occorse di giorno per tutto il di' 15 Maggio MDLXXXIX, Bologna, Rossi, 1589.

Rabelais, F. Gargantua et Pantagruel (ed. J.M. Cohen), Harmondsworth, Middlesex, 1955 (work first published 1532).

Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato (ed. E. Alberi), 15 vols., Florence, 1839-63.

Relazioni inedite di ambasciatori lucchesi alle corti di Firenze, Genova, ecc. (ed. A. Pellegrini), Lucca, 1901.

Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato (ed. C. Segarizzi), vol. 3, Bari, 1916.

Ridolfi, C. Le meraviglie dell'arte, ovvero, Le vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato. Dove sono raccolte le opere insigne, i costumi, e i ritratti loro. Con la narattione delle historie, delle favole e delle moralita' da quelle dipinti. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi, Venice, G.B. Sgauri, 1648.

Ripa, C. Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichita' e di propria inventione. Di nuovo rivista, Rome, L. Facii, 1603.

Rosello, L.P. Il Ritratto del vero governo del prencipe dal'esempio vivo del gran Cosimo de'Medici. Composto da Lucio Paolo Rosello Padoano, con due orationi d'Isocrate conformi all'istessa materia, tradotte dal medesimo di greco in volgare italiano, Venice, G. Bonelli, 1552.

Rota, G. Lettera nella quale si describe l'Ingresso nel Palazzo Ducale della serenissima Morosina Morosini Grimani Principessa di Vinetia; co' la cerimonia della Rosa Benedetta..., Venice, G.A. Rampozetto, 1597.

Salviati, L. Orazione funerale del cavalier Lionardo Salviati a lui pubblicamente recitata nell'esequie del sereniss. Cosimo I granduca di Toscana gran maestro della Relligione de'cavalieri di Santo Stefano. Celebrate l'ultimo di d'Aprile dell'anno 1574 nella chiesa dell'Ordine in Pisa..., Florence, B. Sermartelli, 1574.

Sansovino, F. Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venetia, cioe': pitture e pittori, sculture e scultori, usanze antiche, fabbriche e palazzi, uomini virtuosi principi di Venetia, tutti i patriarchi, Venice, A. Guisconi, 1556.

Sansovino, F. Lettera intorno al Palazzo ducale e descrizione dei quadri nella Sala del Gran Consiglio esistenti prima nell'incendio del 1577 (ed. D.D. Combi), Venice, 1829.

Sansovino, F. Il simulacro di Carlo Quinto imperadore..., Venice, Francesco Franceschini, 1567.

Sansovino, F. Venetia, citta' nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino. Nelle quale si contengono tutte le guerre passate, con l'ationi illustri di molti senatori. Le vite de i principi, e gli scrittori veneti del tempo loro. Le chiese, fabriche, edifici e palazzi publichi, e privati. Le leggi, gli ordini, e gli usi antichi e moderni, con altre cose appresso notabili, e degne di memoria..., Venice, L. Sansovino, 1581.

Scritti d'arte del Cinquecento (ed. P. Barocchi), 3 vols., Milan-Naples, 1971-77.

Segni, B. Storie Fiorentine di messer Bernardo Segni, gentiluomo fiorentino,...dall'anno MDXXVII al MDLV. Colla vita di Niccolo Capponi...descritta dal medesimo Segni, suo nipote, Augusta, 1723 (also edition in 3 vols., Milan 1805).

Serristori, A. Legazioni di Averardo Serristori, ambasciatore di Cosimo I a Carlo Quinto e in corte di Roma (1537-1568) (ed. G. Canestrini), Florence, 1853.

Soderini, G.V. Breve descrizione della pompa funerale fatta nell Essequie de Ser. D. Francesco Medici Gran Duca di Toscana nella inclita citta' di Fiorenza il di 15 Dicembre 1587, Florence, F. Giunti, 1587.

Strozzi, G.B. Essequie del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana II. descritta da Giovambattista Strozzi, Florence, B. Sermartelli, 1587.

Taegio, B. La Villa, dialogo di M. Bartolomeo Taegio, Milan, Francesco Moscheni, 1559.

Tarsia, G.M. Orazione o vero discorso di M. Giovann. Tarsia...Fatto nell'essequie del Divino Michelangelo Buonarroti. Con alcuni sonetti, e prose latine e volgari di diversi, circa il disparere occorso tra gli scultori e pittori. Dedicato al molto magnifico e virtuoso M. Agnolo Bronzino, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1564.

Toscano, R. Le feste et trionfi de li honorati Mercanti della seta, con il superbo apparato fatto in Rialto nuovo per l'allegrezza della Vittoria, ottenuta contra i Turchi, Venice, 1571.

Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma (ed. P. Barocchi), 3 vols., Bari, 1960-62.

Tuzio, D. Ordine e modo tenuto nell'incoronazione della serenissima Morosina Grimani dogaresa di Venezia, Venice, N. Peri, 1597.

Valeriano Bolzani, G.P. Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Bellunensis Lectori, Basel, Palma Ising, 1556.

Varchi, B. Orazione funerale di M. Benedetto Varchi...fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo..., Florence, Giunti, 1564.

Varchi, B. Sonetti...per la infermita' e guarigione di Cosimo I dei Medici pubblicati per la prima volta in occasione della recuperata salute di...Ferdinando III (ed. D. Moreni), Florence, 1821.

Varchi, B. Storia Fiorentina di Benedetto Varchi; con aggiunte e correzioni tratte degli autografi corredata di note per cura e opera di Leo Arbib (ed. L. Arbib), 3 vols., Florence, 1838-41 (first published Colonia, 1721).

Vasari, G. Il carteggio di Giorgio Vasari dal 1563 al 1565 (ed. A. del Vita), Arezzo, 1941.

Vasari, G. Descrizione Dell'Apparato Fatto Nel Tempio di S. Giovanni Per lo Battesimo della Signora prima figliuola dell'illustrissimo et Eccellentissimo S.Principe di Fiorenza et di Siena Don Francesco Medici, et della Serenissima Reina Giovanna D'Austria, Florence, Giunti, 1568.

Vasari, G. Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari (ed. A. del Vita), Arezzo, 1938 (first published 1927).

Vasari, G. Der literarische Nachlass Giorgio Vasari (eds. K. and H.W. Frey), 3 vols., Hildesheim-New York, 1982 (first published Munich and Burg b.M. 1923-45).

Vasari, G. The Lives of the Painters, Sculptors and Architects, 4 vols., London, 1927.

Vasari, G. Le Opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto Aretino, 13 vols., Florence, 1822-23.

Vasari, G. Le Opere di Giorgio Vasari, 2 vols., Florence 1832-38.

Vasari, G. Le Opere di Giorgio Vasari pittore, Milan, 1840.

Vasari, G. Le Opere di Giorgio Vasari (ed. G. Milanesi), 9 vols., Florence, 1906 (first published 1878-85).

Vasari, G. Ragionamenti del Sig. Cavalier Giorgio Vasari pittore et architetto aretino sopra le inventioni da lui dipinte in Firenze nel Palazzo di loro Altezze Serenissime con lo Illustriss. e Eccellentiss. Signor Don Francesco Medici allora Principe di Firenze. Insieme con la inventione della pittura da lui cominciata nella cupola. Con due tavole, una delle cose piu notabili, e l'altre delli Huomini illustri, che sono ritratti e nominati in quest'opera, Florence, F. Giunti, 1588.

Vasari, G. Ragionamento...Seconda edizione, Arezzo, 1762.

Vasari, G. Ragionamento..., (vol. XXIII of Collezione di ottimi scrittori italiani in supplemento ai classici milanesi), Pisa, 1823.

Vasari, G. Ragionamento..., Venice, 1828-30.

Vasari, G. Spiegazione della pitture del Gran Salone del Palazzo Vecchio di Firenze, Florence, 1819.

Vasari, G. Trattato della pittura del S. Cavaliere Giorgio Vasari pittore e architetto nel quale si contiene la pratica di essa. Divisato in tre giornate,ecc, Florence, F. Giunti, 1619.

Vasari, G. Vasari on Technique. Being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects (ed. G. Baldwin Brown), London, 1907.

Vasari, G. La Vita di Michelangelo nella redazione del 1550 e del 1568 (ed. P. Barocchi), 5 vols., Milan-Naples, 1962.

Vasari, G. Le Vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue a tempi nostri: descritte in lingua toscana, da Giorgio Vasari pittore aretino. Con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro, 2 vols., Florence, Lorenzo Torrentino, 1550.

Vasari, G. Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte e di nuovo ampliate da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino co' ritratti loro e con le nuove Vite dal 1550 insino al 1567, 3 vols., Florence, F. Giunti, 1568.

Vasari, G. Delle Vite...le note sono di Carlo Monolessi, 3 vols., Bologna, 1647.

Vasari, G. Vite...con note di Giovanni Bottari, 3 vols., Rome, 1759-60.

Vasari, G. Vite...con note sull'arte Lombarda (ed. De Pagave), 16 vols., Milan, 1807-11.

Vasari, G. Le Vite... (ed. A. Venturi), Florence, 1896.

Vasari, G. Le Vite del Vasari nell'edizione del MDL (ed. L. Ricci), 4 vols., Milan-Rome, 1927.

Vasari, G. Le Vite... (ed. C.L. Ragghianti) 4 vols., Milan-Rome, 1947-9.

Vasari, G. Le 'Vite' nelle redazioni del 1550 e 1568 (eds. R. Bettarini and P. Barocchi), 7 vols., Florence, 1966-86.

Vasari, G. Le Vite... (ed. P. della Pergola, L. Grassi and G. Previtali), 9 vols., Novara, 1967.

Vasari, G. Le Vite...nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550 (eds. L. Bellosi and A. Rossi), Turin, 1986.

Vasari, G. Lo Zibaldone di Giorgio Vasari (ed. A. del Vita), Rome-Arezzo, 1938.

Vasari, G. il Giovane La citta' ideale (ed. V. Stefanelli), Rome, 1970.

Vico, E. Sopra l'effigie e statue, motti, imprese, figure e animali poste nell'arco fatto al vittoriosissimo Carlo Quinto..et da Sua Maesta ricevuto in intaglio di rame l'anno MDL expositione et opera di M. Enea Vico, Venice, 1551.

Zucchi, J. Discorso sopra li dei de gentili e loro imprese; con un breve trattato delle attioni de li dodici Cesari con la dichiarazione delle loro medaglie antiche, Rome, Domenico Gigliotti, 1602.

SECONDARY MATERIAL: BOOKS AND CATALOGUES:

Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1543-1548. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma 16 Novembre 1981-31 Gennaio 1982, 2 vols., Rome, 1981.

Allegri, E. and A. Cecchi Palazzo Vecchio e i Medici guida storica, Florence, 1980.

Al Servizio del granduca. Ricognizione di cento immagini della gente di corte. Firenze, Palazzo Pitti (ed. S. Meloni Trkulja), Florence, 1980.

Andrews, K. Italian 16th Century Drawings from British Private Collections, Edinburgh, 1969.

Anzilotti, A. La Costituzione dello Stato fiorentino sotto il Duca Cosimo I de' Medici, Florence, 1910.

Archivio mediceo del principato, inventario sommario, Rome, 1951.

Le Arti del principato Mediceo 1537-1610: Saggi, Florence, 1980.

Ascarelli, F. La Tipografia cinquecentesca italiana, Florence, 1953.

Astrologia, magia e alchimia. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

Asor Rosa, A. La cultura della Controriforma (Letteratura Italiana Laterza), Bari, 1974.

Baglione, G. Le Vite de Pittori, Scultori e Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII fino e tutto quello d' Urbano VIII, Rome, 1649,

Baldini, U. Palazzo Vecchio e i quartieri monumentali, Florence, 1950.

Bardeschi, M.D. et al. Lo Stanzino del Principe in Palazzo Vecchio. I concetti, le immagini il desiderio. Una messa in scena in tre tempi con un prologo, due intermezzi e un epilogo, Florence, 1980.

Bargellini, P. Il Salone de 500, Florence, 1971.

Bargellini, P. Scoperta di Palazzo Vecchio, Florence, 1968.

Barocchi, P. Complementi al Vasari Pittore, Florence, 1964.

Barocchi, P. "Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanti" in Storia dell'Arte Italiana, vol. II (pp.5-82), Turin, 1979.

Barocchi, P. "Il Valore dell'antico nella storiografia Vasariana" in Il Mondo antico nel Rinascimento. Atti del V Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento. Firenze, 1956, Florence, 1958.

Barocchi, P. Vasari Pittore, Milan, 1964.

Barocchi, P. (ed.) Studi Vasariani, Turin, 1984.

Bartoli, A. I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze descritti da una società di studiosi...sotto la direzione del Prof. A. Bartoli con riproduzioni fotografiche di miniatura..., 4 vols., Florence 1879-1885.

Battisti, E. L'antirinascimento con un'appendice di manoscritti inediti, Milan, 1962.

Berengo, M. Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento, Turin, 1965.

Bertelli, S. Storiografi, eruditi, antiquari e politici (Storia della Letteratura Italiana vol. V Il Seicento), Milan, 1967.

Berti, L. La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo, Florence, 1955.

Berti, L. Il Principe dello studiolo. Francesco I de' Medici e la fine del Rinascimento fiorentino, Florence, 1967.

Berti, L. and P. Aranguerini, Palazzo Vecchio, Florence, 1966.

Besterman, T. Early Printed Books to the end of the 16th Century, Geneva, 1961.

Bianchini, G. Dei granduchi di Toscana della reale casa de' Medici, protettori delle lettere e delle belle arti, ragionamenti storici del dottore Giuseppe Bianchini..., Venice, 1741.

Binni, W. and N. Sapegno, Storia letteraria delle regioni d'Italia (W. Binni, "Toscana"), Florence 1968.

Blunt, A. Artistic Theory in Italy 1450-1600, Oxford, 1959.

Boase, T.S.R. Giorgio Vasari, The Man and the Book, Princeton, New Jersey, 1979.

Bonora, E. "Dallo Speroni al Gelli" in his Retorica e invenzione: Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento (pp. 37-43), Milan, 1970.

Bonora, E. "Il purismo fiorentino e la nuova filologia" in his Critica e letteratura nel Cinquecento (pp. 211-234), Turin, 1964.

- Booth, C. Cosimo I, Duke of Florence, Cambridge, 1921.
- Borsi, F. L'architettura del principe, Florence, 1980.
- Borsi, F. Firenze del Cinquecento, Rome, 1974.
- Boschloo, A.W.A. Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent, 2 vols., The Hague, 1974.
- Boschloo, A.W.A. Il Fregio dipinto a Bologna da N. dell'Abate ai Carracci (1550-1580), Bologna, 1984.
- Bouwsmma, W.J. Venice and the Defence of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of Counter Reformation, Berkeley and Los Angeles, 1968.
- Braudel, F. The Mediterranean and the mediterranean world in the age of Philip II, 2 vols., London, 1972-3.
- Bryce, J. Cosimo Bartoli (1503-1572). The Career of a Florentine Polymath, Geneva, 1983.
- Burckhardt, T. L'alchimia, Turin, 1961.
- Camerani, S. Bibliografia Medicea, Florence, 1964.
- Cantagalli, R. Cosimo I de'Medici granduca di Toscana, Milan, 1985.
- Cantimori, D. Umanesimo e religione nel Rinascimento, Turin, 1975.
- Cantini, G. and M. Fileti (eds.), I primi inventari medicei di Palazzo Vecchio 1553-1587. Guida alla consultazione del materiale memorizzato dal centro di elaborazione automatica di dati e documenti storici artistici, Pisa, 1979.
- Cantini, L. Legislazione Toscana 1532-1575, raccolta e illustrata da L. Cantini, 32 vols., Florence, 1800-1808.
- Cantini, L. Vita di Cosimo I dei Medici, Florence, 1805.
- Carcneri, L. Cosimo Primo granduca, 3 vols., Verona, 1926-9.
- Carden, W.R. The Life of Giorgio Vasari. A Study of the Later Renaissance in Italy, London, 1910.
- La casa del Vasari in Arezzo e il suo museo. Catalogo, Arezzo, 1955.
- Catalogo della mostra vasariana. Firenze, Palazzo Vecchio (ed. U. Baldini), Florence, 1950.

- Cecchi, E. and N. Sapegno, Storia della letteratura italiana, Milan, 1966.
- Chabod, F. Storia di Milano nell'epoca di Carlo V, Turin, 1961.
- Chambers, D.S. The Imperial Age of Venice 1380-1580, London, 1970.
- Chastel, A. "Vasari economiste" in Melanges en l'honneur de Fernand Braudel, vol. 1 (pp. 145-150), Toulouse, 1973.
- Cheney, L.D.G. The Paintings of Casa Vasari, 2 vols., Boston, Mass., 1978 (University of Boston Ph.D. thesis).
- Cheney, I. Francesco Salviati 1510-1563, 4 vols., Ann Arbor, Michigan, 1963 (New York University Ph.D. thesis 1963).
- Churchill, S.G.A. Bibliografia Vasariana, Naples, 1912.
- Cicognara, L. Catalogo ragionato dei libri d'arte e antichità posseduti dal conte Cicognara..., Pisa, 1821.
- Cipriani, G. Il mito etrusco nel rinascimento fiorentino, Florence, 1980.
- Clements, R.J. "Picta Poesis": Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, Rome, 1960.
- Clough, C.H. (ed.), Cultural Aspects of the Renaissance. Essays in Honour of P.O. Kristeller, Manchester, 1976.
- Cochrane, E. Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes, Chicago and London, 1973.
- Cochrane, E. Historians and Historiography in the Italian Renaissance, Chicago, 1981.
- Cochrane, E. (ed.), The Late Italian Renaissance 1525-1630, London, 1970.
- La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.
- Conti, C. Il palagio del comune in Firenze. Appunti storico-descrittivi, Florence, 1905.
- Conti, C. La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze, descritta ed illustrata coll'appoggio d'un inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti, Florence, 1893.

Coppi, E. Le fortificazioni nel principato mediceo sotto il governo di Cosimo I, San Leo, 1975.

Cox-Rearick, J. Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X and the two Cosimos, Princeton, New Jersey, 1984.

Crosato, L. Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento, Treviso, 1962.

D'Addario, D. Aspetti della Controriforma a Firenze, Rome, 1972.

D'Addario, D. La formazione dello stato moderno in Toscana da Cosimo il Vecchio a Cosimo I de' Medici, Lecce, 1976.

D'Addario, D. Il problema senese, Florence, 1958.

D'Onofrio, C. Roma vista da Roma, Rome, 1967.

Del Vecchi, L. "Il museo gioviano e le 'Verae Imagines' degli uomini illustri" in Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese all'età di Carlo V, Milano, Palazzo Reale, 27 Aprile-20 Luglio 1977, Milan, 1977.

Del Vita, A. (ed.), Inventario e regesto dei manoscritti dell'Archivio vasariano, Rome, 1938.

de Tervarent, G. Attributs et Symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu, Geneva, 1959.

Dempsey, C. Annibale Carracci and the beginnings of the Baroque style, Gluckstadt, 1977.

Dempsey, C. "Mythic Inventions in Counter-Reformation Painting" in P.A. Ramsey (ed.), Rome in the Renaissance - the city and the myth. Papers for the 13th Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, New York, 1982.

Diaz, F. Il Granducato di Toscana. I Medici (vol. XIII of Storia d'Italia ed. G. Galasso), Turin, 1976.

Dionisotti, C. "La letteratura italiana nell'età del Concilio", in Il Concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale, Trento 2-6 Settembre 1963 (pp. 317-47), vol. I, Rome, 1965.

Dionisotti, C. Vasari tra Firenze e Roma (relazione tenuta alla Scuola Normale Superiore di Pisa), Pisa, 1978.

Dionisotti, C. Gli umanisti e il volgare tra il Quattro e il Cinquecento, Florence, 1968.

Dizionario biografico degli Italiani (ed. A.M. Ghisalberti), Rome, 1960- .

Dizionario critico della letteratura Italiana, Turin, 1973.

Draper, J.L. Vasari's Decoration in the Palazzo Vecchio: the Ragionamenti translated with an introduction and notes, 2 vols., Ann Arbor, Michigan, 1979 (University of North Carolina Ph.D. thesis 1973).

Editoria e societa'. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

Eisenstein, E.L. The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformation in Early Modern Europe, 2 vols., Cambridge, Mass., 1979.

Fagiolo, M. (ed.), La citta' effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500, Rome, 1980.

Fanfani, P. Le pitture del quartiere di Papa Leone in Palazzo Vecchio, Florence, 1961.

Fasano Guarini, E. Lo stato mediceo di Cosimo I, Florence, 1973.

Fava, D. La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e le sue insigni raccolte, Milan, 1939.

Ferrari, A. Cosimo de'Medici duca di Firenze, Bologna, 1882.

Feste e Apparat Medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (eds. G. Gaeta Bertela and A. Petrioli Tofani), Florence, 1969.

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Convegno internazionale di studi. Firenze, Palazzo degli Affari, 9-14 June, 1980, 3 vols., Florence, 1983.

Firpo, L. Lo stato ideale della Controriforma, Bari, 1957.

Florence and Venice: Comparisons and relations. Acts of two conferences at Villa i Tatti in 1976-1977 (organisers S. Bertelli, N. Rubinstein and C.H. Smyth), vol. 2 (Cinquecento), Florence, 1980.

Fuchs, B.A. Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters, Munich, 1909.

Galluzzi, J.R. Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici... 5 vols., Florence, 1781 (new edition Florence 1822).

Gareffi, A. Le voci dipinte. Figura e parola nel manierismo italiano, Rome, 1981.

Gargani, G. Dell'antico palazzo della Signoria fiorentina, Florence, 1872.

- Garin, E. La cultura filosofica del Rinascimento italiano, 2nd edition, Florence, 1979.
- Garin, E. "La cultura filosofica fiorentina nell'eta` medicea" in Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici (ed. G. Vasoli) (pp. 83-112), Florence, 1980.
- Garin, E. "Il Tema della 'rinascita' in Giorgio Vasari" in his Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo (pp. 39-47), Bari, 1975.
- Garin, E. L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento, Bari, 1952.
- Gilbert, F. Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in 16th Century Florence, Princeton, New Jersey, 1965.
- Ginori Lisci, G. I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte, 2 vols., Florence, 1972.
- Ginsburg, C. Miti, emblemi e spie, Turin, 1986.
- I Giunti, tipografi editori di Firenze, 1497-1570, 2 vols., Florence, 1978.
- Goddi, A. and A. Natali, Luoghi della Toscana Medicea, Florence, 1980.
- Gombrich, E.H. "Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto" in Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday (eds. M. Kitson and J. Shearman), London-New York, 1967.
- Gombrich, E.H. The Heritage of Apelles: Studies in the Art of the Renaissance, Oxford, 1976.
- Gombrich, E.H. Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance, London, 1966.
- Gombrich, E.H. Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance, London, 1972.
- Gombrich, E.H. Topos and Topicality in Renaissance Art, London, 1975.
- Gori, P. Le Feste fiorentine attraverso i secoli. Le Feste per San Giovanni, Florence, 1926.
- Gori, P. Firenze Magnifica: Le Feste fiorentine attraverso i secoli, vol. 2, Florence, 1930.
- Gotti, A. Storia del Palazzo Vecchio in Firenze narrata da Aurelio Gotti, Florence, 1889.

Gualandi, M. Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, 2 vols., Bologna 1840-1845.

Guasti, C. La cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'Archivio dell'Opera secolare; saggio di una compiuta illustrazione dell'Opera secolare e del Tempio di Santa Maria del Fiore..., Florence, 1857.

Gundersheimer, W.L. Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: the "De Triumphis Religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti, Geneva, 1972.

Hale, J.R. Florence and the Medici: the pattern of control, London, 1977.

Hale, J.R. "Venice and its Empire" in The Genius of Venice 1500-1600, London, 1983.

Hale, J.R. (ed.) Renaissance Venice, London, 1973.

Hall, M.B. Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce 1565-1577, Oxford, 1979.

Hall, R.A. The Italian "Questione della Lingua". An interpretative essay, Chapel Hill, North Carolina, 1942.

Hare, C. The Romance of a Medici Warrior, being the true story of Giovanni delle Bande Nere, to which is added the life of his son Cosimo I, Grand Duke of Tuscany. A Study in Heredity, London, 1910.

Harprath, R. Papst Paul III als Alexander der Grosse. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg, Berlin-New York, 1978.

Hauser, A. Il Manierismo, Turin, 1964-1965.

Haydn, H. Il Controrinascimento, Bologna, 1967.

Hocke, G. Il manierismo nella letteratura, Milan, 1965.

Hope, C. "Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance" in Patronage in the Renaissance (eds. G.F. Lyle and S. Orgel), Princeton, New Jersey, 1981.

Italie 1500-1550: Une Situation de Crise? Etudes presentees et rassemblees par C. Bec, Lyon, 1976.

Kallab, W. Vasaristudien (ed. J. von Schlosser), Vienna and Leipzig, 1908.

Kirchman, M. Mannerism and Imagination: a re-examination of 16th century Italian artists, Salzburg, 1979.

Klein, R. La Forme et l'Intelligible, Paris, 1970.

Klibansky, J., E. Panofsky and F. Saxl, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London, 1964.

Kristeller, P.O. Iter Italicum, 2 vols., London, 1963-1967.

Kristeller, P.O. and P.P. Wiener, Renaissance Essays from the Journal of the History of Ideas, New York, 1968.

Langedijk, K. The Portraits of the Medici, Florence, 1981.

Lastini, M. L'osservatore fiorentino sugli edifici della sua patria per servire alla storia medesima, 3rd edition, 4 vols., Florence, 1776-1778.

Le Berrurier, D.O. The Pictorial Sources of Mythological and Scientific Illustrations in Habamus Maulus "De Rerum Naturis", New York, 1978 (thesis University of Chicago 1974).

Lensi, A. Palazzo Vecchio, Milan, 1929 (first published Florence, 1911).

Lensi Orlandi, G. Cosimo e Francesco de'Medici Alchimisti, Florence, 1978.

Lensi Orlandi, G. Il Palazzo Vecchio di Firenze, Florence, 1977.

Litta, P. Famiglie celebri d'Italia, 30 vols., Milan, 1819-1873.

Logan, O. Culture and Society in Renaissance Venice 1470-1790, London, 1972.

I Luoghi di Raffaello a Roma. Roma 12 gennaio-30 marzo 1984, catalogo, Rome, 1984.

Lupo Gentile, M. Studi sulla storiografia fiorentina alla corte di Cosimo I de'Medici, Pisa, 1905.

Mamone, S. Il teatro nella Firenze medicea, Milan, 1981.

Marchese, A. L'Analisi letteraria, Turin, 1976.

Marchi, C. Giovanni dalle Bande Nere, Milan, 1982.

Masetti Zannini, C.L. Stampatori e Librai a Roma nella seconda metà del Cinquecento, Rome, 1977.

Mazzatinti, G. Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia (serie iniziata da G. Mazzatinti e continuata da A. Sorbelli e L. Ferrari), vol. VI, Forlì, 1896.

Mazzacurati, G. La questione della lingua dal Bembo all'Accademia Fiorentina, Naples, 1965.

Mazzuchelli, G.M. Gli scrittori d'Italia, cioe' notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti letterari italiani, Brescia, 1753-1763.

Maylender, M. Storia delle accademie d'Italia, Bologna, 1926-1930.

Mecati, G.M. Storia cronologica della citta' di Firenze, o siano annali della Toscana, che possono servire d'illustrazione e d'aggiunte agli Annali d'Italia del Signor Proposto L.A. Muratori, 2 vols., Naples, 1755.

Migliorini, B. The Italian Language, London, 1966.

Migliorini, B. "La questione della lingua" in Questione e correnti di storia letteraria (ed. U. Bosco et al.), (pp. 1-75), Milan, 1965.

Minor, A.C. and B. Mitchell, A Renaissance Entertainment. Festivities for the Marriage of Cosimo I Duke of Florence in 1539: An Edition of the Music, Poetry, Comedy and Descriptive Account with a commentary..., Columbia, Missouri, 1968.

Mitchell, B. Italian Civic Pageantry in the High Renaissance. A Descriptive Bibliography of Triumphal Entries and Selected Other Festivals for State Occasions, Florence, 1979.

Moise, F. Illustrazione storico-artistica del Palazzo de'Priori oggi Palazzo Vecchio e dei monumenti della piazza, Florence, 1843.

Moreni, D. Annali della tipografia fiorentina di Lorenzo Torrentino impressore ducale, Florence, 1811.

Moreni, D. Bibliografia storico-ragionata della Toscana, o sia catalogo degli scrittori che hanno illustrato la storia della citta', luoghi, e persone della Medesima, raccolte dal sacerdote Domenico Moreni..., 2 vols., Florence, 1805.

Moreni, D. Glorie della Casa Medici. Serie d'autori di opere risguardanti la celebre famiglia Medici, Florence, 1826.

Moreni, D. Notizie istoriche dei contorni di Firenze, 6 vols., Rome, 1972 (first published Florence 1791-95).

Mortimer, R. Italian 16th century Books, 2 vols., Cambridge, Mass., 1974.

Mostra dei disegni del Vasari e della sua cerchia. Catalogo...Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (ed. P. Barocchi), Florence, 1964.

Mostra di disegni vasariani, carri trionfali e costumi per la Genealogia` degli Dei (1565). Catalogo... Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (ed. A.M. Petrioli), Florence, 1966.

Mostra documentaria e iconografica di Palazzo Vecchio, giugno-luglio, 1957. Catalogo (ed. G. Camerone-Marri), Florence, 1957.

Mostra vasariana. Convegno internazionale vasariano, settembre-ottobre, 1950, Florence, 1950.

Muir, E. Civic Ritual in Renaissance Venice, Princeton, New Jersey, 1981.

Nagler, A.M. Theatre festivals of the Medici 1539-1637, New Haven and London, 1964.

Napier, H.E. Florentine History, from the earliest authentic records to the accession of Ferdinand the Third, grand duke of Tuscany, 6 vols., London, 1874.

La nascita della Toscana. Dal convegno di studi per il IV centenario della morte di Cosimo I de'Medici (ed. M. Tarassi et al.), Florence, 1980.

Negri, G. Istoria degli scrittori fiorentini, Ferrara, 1722.

Neri Lusanna, E. "Le stanze piccole ravian lo ingegno..." in Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima meta` del Cinquecento. Firenze 11 gennaio-29 aprile 1984 (pp. 81-100), Florence, 1984.

Nyholm, E. Arte e teoria del Manierismo, 2 vols., Odense, 1977.

Le Palais Farnese, 3 vols., Rome, 1981.

Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del Cinquecento Romano. Catalogo...., Rome, 1984.

Orlandi, P.A. and P. Guarienti, Abecedario pittorico...contenente le notizie de'professori di pittura, scoltura ed architettura in questa edizione corretta e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti...., Venice, 1753.

Ortalli, G. La pittura infamante nei secoli XIII-XVI, Rome, 1979.

Osvaldi, O. Il Palazzo Vecchio, Florence, 1865.

Palazzo Vecchio, committenza e collezionismo medicei. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

Panofsky, D. and E. Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol, Princeton, New Jersey, 1962.

Panofsky, E. "Titian's Allegory of Prudence: A Postscript" in Meaning in the Visual Arts, Harmondsworth, Middlesex, 1970.

Panofsky, E. Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York, 1962.

Pasqui, U. La famiglia Vasari e la casa dove nacque lo scrittore delle "Vite", Arezzo, 1911.

Pastor, L. Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo, vols. IX-XII, Rome, 1942.

Petrucchi, A. (ed.) Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna: Guida storica e critica, Bari, 1977.

Pettas, W.A. The Giunti of Florence, Merchant Publishers of the 16th Century, San Francisco, 1980.

Pieraccini, G. La stirpe dei Medici di Cafaggiolo, 3 vols., Florence, 1924.

Pillsbury, E. "Vasari's staircase in the Palazzo Vecchio", in Collaboration in Italian Renaissance Art In Memoriam Charles Seymour Jr. (eds. W.S. Sheard and J.T. Paoletti) (pp.125-141), New Haven and London, 1978.

Pirotti, U. Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo, Florence, 1971.

Le pitture del quartiere di Papa Leone in Palazzo Vecchio, Florence, 1861.

Plaisance, M. "Culture et politique a` Florence de 1542 a` 1551: Lasca at les 'Humidi' aux prises avec l'Academie Florentine" in Les Ecrivains et le pouvoir en Italie a l'epoque de la Renaissance (deuxieme serie) (pp. 149-242), (ed. A. Rochon), Paris, 1974.

Plaisance, M. "Espace et politique dans les comedies florentines des annees 1539-1651" (pp. 57-119), Espace ideologie et societe au XVI siecle (ed. J. L. Alonso Hernandez), Grenoble, 1975.

Plaisance, M. "La politique culturelle de Come Ier et les fetes annuelles a` Florence de 1541 a` 1550" in Les Fetes de la Renaissance. Acte du quinzieme Colloque International de Tours, vol. III (pp. 133-152), (eds. J. Jacquot and E. Konigson), Paris, 1975.

Plaisance, M. "Une Premiere Affirmation de la politique culturelle de Come Ier: la transformation de l'Academie des 'Humidi' en Academie Florentine (1540-42)" in Les Ecrivains et le pouvoir en Italie a l'epoque de la Renaissance (premiere serie) (pp. 361-438), (ed. A. Rochon), Paris, 1973.

Poggiali, G. Serie di testi di lingua stampa che si citano del vocabolario degli accademici della Crusca posseduta da Gaetano Poggiali. Con una copiosa giunta d'opere di scrittori di purgata favella, le quali si propongono per essere spogliate ad accrescimento dello stesso Vocabolario..., Livorno, 1813.

Il potere e lo spazio. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

Praz, M. Studies in Seventeenth century Imagery, 2 vols., London, 1939 and 1947.

Prezziner, G. Storia del pubblico studio e delle società scientifiche e letterarie di Firenze, 2 vols., Florence, 1810.

Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

Proctor, R. An Index to the Early Printed Books in the British Museum...with notes on those in the Bodleian Library, London, 1898.

Prunai, G. (ed.) Acta italica della fondazione italiana per la storia amministrativa. Vol. 6 Firenze (secolo XII-1808), Milan, 1967.

Pucci, E. Piazza della Signoria e Palazzo Vecchio, Florence, 1969.

Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento, Florence, 1984.

Rastrelli, M. Illustrazione istorica del Palazzo della Signoria detto inoggi Palazzo Vecchio; ragionamento..., Florence, 1792.

Rastrelli, M. Storia di Alessandro de' Medici primo duca di Firenze. Scritta e corredata di inediti documenti dall'abate Modesto Rastrelli fiorentino, Florence, 1781.

Repetti, E. Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del granducato, ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana, 6 vols., Rome, 1968 (first published Florence 1833-46).

L. Ricco', Vasari scrittore. La prima edizione del libro della "Vite", Rome, 1979.

Richelson, P.W. Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de'Medici, Duke of Florence, New York and London, 1978 (Ph.D. thesis, Princeton University, 1974).

Rilli, I. Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina, Florence, 1700.

La Rinascita della scienza. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

Roscoe, W. Vita e Pontificato di Leone X...tradotta e corredata di annotazioni e di alcuni documenti inediti dal Conte Cav. L. Bossi....Ornata del ritratto di Leone X e di molte medaglie incise in rame, 12 vols, Milan, 1816.

Roth, C. The Last Florentine Republic 1527-1530, London, 1925.

Rouchette, J. La Renaissance que nous a leguee Vasari, Paris, 1959,

Rubinstein, N. "Vasari's painting of the foundation of Florence in the Palazzo Vecchio" in Essays in the History of Architecture Presented to R. Wittkower (eds. D. Fraser, H. Hibbard and M.J. Lewine) (pp. 64-73), New York, 1962.

Rud, E. Vasari's Life and Lives. The First Art Historian, Princeton, New Jersey, 1963.

Saltini, G.E. L'educazione del principe Don Francesco de'Medici, Florence, 1883.

Saltini, G.E. Tragedie medicee domestiche (1557-87)...premessavi una introduzione sul governo di Cosimo I, Florence, 1898.

Sapegno, N. (contributor to), Compendio di storia della letteratura Italiana, vol. 2, Florence, 1967 (first published 1941).

Saxl, F. "Antike Gotter in der Spatrenaissance". Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi (vol VIII of Studien der Bibliothek Warburg), Berlin and Leipzig, 1927.

Saxl, F. The Revival of Late Antique Astrology. A Heritage of Images, Baltimore, 1970.

La scena del Principe. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Florence, 1980.

Schiaparelli, A. La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV, Florence, 1908.

Schlosser, J. La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna, Florence, 1964 (first edition 1924).

Schulz, J. Venetian Painted Ceilings of the Renaissance, Berkeley and Los Angeles, 1968.

Scoti-Bertinelli, U. Giorgio Vasari scrittore, Pisa, 1905.

Scrivano, R. Cultura e letteratura nel Cinquecento. Vincenzo Borghini critico letterario, Rome, 1965.

Scrivano, R. Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento, Padua, 1959

Secret, F. Les Kabbalistes chretiens de la Renaissance, Paris and The Hague, 1964.

Segre, C. Lingua, stile, societa', Milan, 1963.

Seznec, J. The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, Princeton, New Jersey, 1972 (first published 1953).

Seznec, J. "Vincenzo Cartari et les corteges mitologiques a` la fin de la Renaissance" in Festchrift fur Walter Friedlander zum 60 Geburtstag am 10 Marz 1933 (pp. 556-570), n.p., n.d. (typescript).

Shearman, J. Andrea del Sarto, Oxford, 1965.

Shearman, J. Mannerism, Harmondsworth, Middlesex, 1967.

Shumaker, W. The Occult Sciences in the Renaissance, Berkeley and Los Angeles, 1972.

Siebenkees, J.P. Storia della vita di Bianca Cappello...Recata dal Tedesco in Italiano da C. Riccardi-Strozzi, Florence, 1868.

Signorelli, L. Palazzo Vecchio e Piazza della Signoria, Florence, 1951.

Simbaldi, G. Il Palazzo Vecchio di Firenze, Bergamo, 1950 (first published Rome, 1934).

Sinding-Larsen, S. Christ in the Council Hall. Studies in the religious iconography of the Venetian Republic (Inst. Romanum Norvegiae Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, V), Rome, 1974.

Sparrow, J. Visible Worlds. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art, Cambridge, 1969.

Spini, G. Cosimo I de'Medici e l'indipendenza del principato mediceo, Florence, 1945.

Spini, G. (ed.), Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I, Florence, 1976.

Storia dell'arte Italiana, vol. II, Turin, 1979.

Studi vasariani. Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle "Vite" del Vasari, Firenze, Palazzo Strozzi (16-19 Settembre 1950), Florence, 1952.

Tiraboschi, G. Storia della letteratura italiana, vol. VII, Milan, 1824.

Toffanin, G. Il Cinquecento (Storia letteraria d'Italia), Milan, 1960 (first published 1927).

van Lohnizen Mulder, M. Raphael's Images of Justice, Humanity, Friendship. A Mirror of princes for Scipione Borghese, Wasserman, 1977.

van Veen, H.T. Letteratura artistica e arte di corte nella Firenze granducale, Florence, 1986.

Vasari, G. Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura Vasariana del 1532 al 1554, sottoc chiesa di San Francesco. Arezzo, 26 Settembre-29 Novembre 1981, Florence, 1981.

Vasari, G. Giorgio Vasari dessinateur et collectionner. XXV exposition du Cabinet du Dessins. Musee du Louvre (eds. R. Bacou and C. Monbeig-Goguel), Paris, 1965.

Vasari, G. Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica. Convegno di studi, Arezzo, 8-10 Ottobre 1981 (ed. G.C. Garfagnini), Florence, 1985.

Vasari et son Temps. Inventaire Generale des dessins italiens du Musee du Louvre, Cabinet des dessins (ed. C. Monbeig-Goguel), Paris, 1972.

Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 2-8 Settembre 1974), Florence, 1976.

Vasoli, C. "Movimenti religiosi e crisi politiche dalla Signoria al Principato" in Idee, istituzioni, scienza ed arti nella Firenze dei Medici (pp. 47-82), (ed. C. Vasoli), Florence, 1980.

Vasoli, C. La retorica e la dialettica dell'Umanesimo, invenzione e metodo nella cultura del XV e XVI secolo, Milan, 1968.

Venturi, A. Il Vasari decoratore di Palazzo Vecchio, Arezzo, 1931.

Venturi, A. Storia dell'arte italiana (vol. IX La pittura del Cinquecento), Milan, 1933.

Verci, G.B. Degli scrittori Bassanesi, vol. 2, Venice, 1775.

Verheyen, E. The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics, Baltimore and London, 1977.

Visconti, A. L'Italia nell'epoca della Controriforma, Verona, 1958.

Vitale, M. La questione della lingua, new edition, Palermo, 1978.

Volkman, L. "Hieroglyphik und Emblematik bei Giorgio Vasari" in Werden und Wirken. Ein Festgruss Karl W. Hiersmann zugesandt (eds. M. Breslauer and K. Koehler)(pp. 407-19), Leipzig, 1924.

von Albertini, R. Firenze dalla repubblica al principato. Storia e coscienza politica, Turin, 1970.

Weil-Garris, K. and J.F. D'Amico The Renaissance Cardinal's Ideal Palace. A Chapter from Cortesi's "De Cardinalatu", Rome, 1980.

Weinberg, B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols., Chicago, 1961.

Weinberg, B. Trattati di poetica e retorica del Cinquecento, (Scrittori d'Italia), 4 vols. Bari, 1970-1974.

Weise, G. Il Manierismo, bilancio critico del problema stilistico e culturale, Florence, 1971.

Weise, G. Il Manierismo e letteratura, Florence, 1976.

Wind, E. Pagan Mysteries in the Renaissance, London, 1958.

Wittkower, R. Allegory and the Migration of Symbols, London, 1977

Wittkower, R. and M. Wittkower Accademia delle arti del disegno. The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's homage on his death and facsimile edition of "Esequie del divino Michelangelo Buonarroti celebrate in Firenze" (Florence 1564), London, 1964.

Zangheri, L. Pratolino, il giardino delle meraviglie, 2 vols., Florence, 1979.

Zorzi, L. Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana, Turin, 1977.

SECONDARY MATERIAL: PERIODICAL ARTICLES:

Antal, F. "Drawings by Salviati and Vasari after a lost picture by Rosso", Old Master Drawings, 14 (Sept./March 1939/40), 47-49.

Bacci, M. "I dipinti di Casa Vasari ad Arezzo", Paragone, VIII, 91 (1957), 52-55.

Barocchi, P. "Complementi al Vasari pittore", Atti memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere, La Colombaria, 14 (1963-1964), 251-309.

Barocchi, P. "Finito e non-finito nella critica vasariana", Arte antica e moderna, I (1958), 221-235.

Barocchi, P. "Vasari pittore", Rinascimento, 7 (1956), 187-217.

Battisti, E. "Il concetto d'imitazione nel '500 da Raffaello a Michelangelo", Commentari, VII (1956), 186-257.

Battisti, E. "Simbolo e arte figurativa", Rivista di estetica, 7 (1962), 185-228.

Baumgart, F. "La Caprarola di Ameto Orti", Studi Romanzi, XXV (1935), 77-179.

Baxandall, M. "Doing Justice to Vasari" (review of T.S.R. Boase, Giorgio Vasari), Times Literary Supplement, 1 Feb. 1980, p. 111.

Beck, J.H. "The Medici Inventory of 1560", Antichita' Viva, XIII (May/June and Sept./Oct. 1974), 64-6 and 61-3.

Berner, S. "Florentine Political Thought in the late Cinquecento", Il Pensiero Politico, III (1970), 177-99.

Berner, S. "Florentine Society in the late 16th and early 17th century", Studies in the Renaissance, 18 (1971), 203-246.

Berner, S. "The Florentine Patriciate in the Transition from Republic to 'Principato', 1530-1609", Studies in Medieval and Renaissance History, IX (1972), 3-15.

Bertelli, S. "Egemonia linguistica come egemonia culturale e politica nella Firenze cosimiana", Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XXXVIII (1976), 249-283.

Borsook, E. "Art and Politics at the Medici Court: the funeral of Cosimo I de'Medici", M.K.I.F., XII, 1-2 (1965), 31-54.

Borsook, E. "Art and Politics at the Medici Court: the baptism of Filippo de Medici in 1577", M.K.I.F., XIII, 1-2 (1967), 95-114.

- Borsook, E. "Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II", Arte Illustrata, 3, 27-29 (1970), 132-137.
- Bouwsma, W.J. "Postel and the Significance of Renaissance Cabalism", Journal of the History Ideas, 15 (1954), 218-232.
- Bouwsma, W.J. "Three Types of Historiography in Post-Renaissance Italy", History and Theory, III (1965), 303-14.
- Bratti, R. Nuovo Archivio Veneto, N.S.XXX (1915),
- Calcagno, A. "Jacopo Zucchi e la sua opera a Roma", Il Vasari, V (1932), 119-68.
- Carocci, G. "La sala di Clemente VII in Palazzo Vecchio", Arte e Storia, V (1886), 84-85.
- Carocci, G. "Restauro a Palazzo Vecchio", Arte e Storia, VII (1888), 62-63.
- Carrara, M. "Vasari e il suo messaggio politico nel salone dei '500", Antichita' Viva, 18 (1979), 3-9.
- Cecchi, A. "Borghini, Vasari e la 'Giuditta' del 1564", Paragone, 28, no. 323 (1977), 100-107.
- Chastel, A. "Le Mythe de Saturne dans la Renaissance italienne", Phoebus, 1 (1948), 125-134.
- Chastel, A. "Vasari en son temps et aujourd'hui", L'Oeil, 133 (1966), 10-17, 77-79.
- Chatelet-Lange, L. "The Grotto of the Unicorn and the garden of the Villa di Castello", Art Bulletin, L (March 1968), 51-58.
- Cheney, I.H. Review of P. Barocchi Vasari Pittore, Art Bulletin, XIV (June 1965), 302-303.
- Croce, B. "Francesco Vettori", La Critica, 39 (1941).
- Croce, B. "Gli ultimi storici fiorentini", Quaderni della Critica, XVII-XVIII (1950?), 68-75.
- D'Addario, A. "Lo stato fiorentino alla meta' del '500", Archivio storico italiano, LXXXI (1963), 362-456.
- D'Addario, A. "Burocrazia, economia e finanze dello stato fiorentino alla meta' del Cinquecento", Archivio storico italiano, CXXI (1963), 362-456.
- D'Alessandro, A. "Note intorno ai Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli, 1503-1572", Universita' di Firenze, Facolta' di Lettere e Filosofia. Annali dell'Istituto di Filosofia, 2 (1980), 53-109.

- Davis, C. "Cosimo Bartoli and the Portal of Sant'Apollonia by Michelangelo", M.K.I.F., 19 (1975), 261-276.
- Davis, C. "Benvenuto Cellini and the Scuola Fiorentina: notes on Florentine Sculpture around 1550 for the 500th Anniversary of Michelangelo's Birth", North Carolina Museum of Art Bulletin, 13, iv (1976), 1-70.
- Davis, C. "Colossum facere ausus est: l'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati", Psicon, 3, vi (1976), 32-47.
- Davis, C. "Villa Giulia e la 'Fontana della Vergine'", Psicon, 3, viii-ix (1976), 132-141.
- Davis, C. "The Tomb of Mario Nari for S.S. Annunziata in Florence: the sculptor Bartolomeo Ammannati until 1544", M.K.I.F., XXI (1977), 69-94.
- Davis, C. "The Pitfalls of Iconology; or How it was that Saturn gelt his father", Studies in Iconography, 4 (1978), 79-94.
- Davis, C. "Per l'attivit  romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontana di Villa Giulia", M.K.I.F., XXIII, 1-2 (1979), 197-224.
- Davis, C. "New Frescoes by Vasari: 'Colore' and 'Invenzione' in mid-16th century Florentine Painting", Pantheon, 38, ii (April-June 1980), 153-157.
- Davis, C. "Frescoes by Vasari for Sforza Almeni, 'Coppiere' to Duke Cosimo I", M.K.I.F., XXIV (1980), 127-202.
- Del Vita, A. "Aspetti dell'attivit  e della figura del Vasari", Il Vasari, XIX (1961), 5-29.
- Del Vita, A. "La Casa di Giorgio Vasari", Il Primato, 2, v (1920), 18-19.
- Del Vita, A. "Notizia di un caso curioso in alcune lettere di Cosimo Bartoli", Il Vasari, II (1928-9), 31-34.
- Del Vita, A. "L'Origine e l'albero genealogico della famiglia Vasari", Il Vasari, III, i (1930), 51-75.
- Del Vita, A. "Ricordanze di Giorgio Vasari", Il Vasari, I (1927), 3-38.
- Di Filippo Bareggi, C. "Una nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia Fiorentina", Quaderni Storici, XXIII (1973), 527-74.
- Di Filippo Bareggi, C. "Giunta, Doni, Torrentino: tre tipografie fiorentine fra repubblica e principato", Nuova Rivista Storica, 58 (1974), 318-348.

Einstein, L. "Conversations at Villa Riposo", Gazette des Beaux Arts, XI (1961), 6-20.

Eorsi, A.K. "Lo studiolo di Leonello d'Este e il programma di Guarino de Leone", Acta historiae artium, 21, i-ii (1975), 15-52.

Ettlinger, L. "Hercules Florentinus", M.K.I.F., XVI (1972), 119-142.

Forichon, E. "Les appartements de Cosime premier au Palais Vieux de Florence", Revue de l'art ancien et moderne, XXV (1909), 459-466.

Forlani Tempesti, A. "Disegni del Vasari e della sua cerchia", Il Vasari, 21 (1963), 178-182.

Forster, K. "Metaphors of Rule: Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo dei Medici", M.K.I.F., XV (1971), 65-104.

Fossi, M. "Documenti inediti vasariani", Antichita' Viva, 13, iii (1974), 63-64.

Gere, J. "The Decoration of the Villa Giulia", Burlington Magazine, 107 (1965), 199-206.

Giovannozzi, V. "Di alcune incisione dell'Apparato per le Nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena", Rivista d'arte, Ser. 2, XXII (1940), 85-100.

Goldthwaite, R.A. "The Florentine Palace as Domestic Architecture", American Historical Review, 77, iv (1972), 977-1012.

Gombrich, E. "Icones Symbolicae: the Visual Image in Neo-Platonic Thought", J.W.C.I., 11 (1948), 163-92.

Gombrich, E. "Alberto Avogadro's Description of the Badia di Fiesole and the Villa of Careggi", Italia medievale e umanistica, 5 (1962), 217-229.

Gronau, G. Review of U. Scoti-Bertinelli Giorgio Vasari, Repertorium fur Kunstwissenschaft, 29 (1906), 173-182.

Harprath, R. "Eine Studie Vasaris zur 'Glorie Cosimos I'", Kunstmuseets Arskrift, 61 (1974), 58-66.

Hasenmuller, C. "Panofsky, Iconology and Semiotics", Journal of Aesthetics and Art Criticism, 36 (1977), 289-301.

Heikamp, D. "A Florence la maison de Vasari", L'Oeil, 137 (1966), 2-10.

Heikamp, D. "Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500. Da memorie e rime dell'epoca", Il Vasari, XV (1957), 139-63.

Hope, C. Review of R. Harprath, Papst Paul III als Alexander der Grosse. Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg, Burlington Magazine, CXXIII, 935 (Feb. 1981), 104-105.

Huntley, H. "Portraits by Vasari", Gazette des Beaux-Arts, XXXII (1947), 23-36.

Jacquot, J. "Dalla festa cittadina alla celebrazione medicea: storia di una trasformazione", Quaderni di Teatro, II, 7 (March 1980) (special number "Il Teatro dei Medici"), 9-22.

Jedin, H. "La politica conciliare di Cosimo I", Rivista storica italiana, LXXII (1950), 345-74 and 475-94.

Johnson, C. "Cosimo I de' Medici e la sua 'Storia metallica' nelle medaglie di Pietro Paolo Galeotti", Medaglie, 6 (1976), 14-46.

Kaufmann, H.W. "Art for the Wedding of Cosimo de' Medici and Eleonora of Toledo (1539)", Paragone, XXI, 243 (1970), 52-67.

Kirwin, W.C. "Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers, and Sculptors in the Palazzo Vecchio: Typology and Re-Identification of Portraits", M.K.I.F., XV (1971), 105-122.

Klein, R. "La theorie de l'expression figuree dans les traites italiens sur les Imprese 1355-1612", Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 19 (1957), 320-42.

Kliemann, J. "Vertumnus und Pomona: zum Programm von Pontormos Fresco in Poggio a Caiano", M.K.I.F., XVI (1972), 293-328.

Kliemann, J. "Zeichnungsfragmente aus der Werkstatt Vasaris und ein unbekanntes Programm Vincenzo Borghini für das Casino Mediceo in Florenz: Borghinis 'inventioni per pitture fatte'", Jahrbuch das Berliner Museen, N.F. 20 (1978), 157-208.

Lee, R.W. "'Ut Pictura Poesis': the Humanistic Theory of Painting", Art Bulletin, XXII (1940), 197-269.

Lensi, A. "Alcuni mobili d'arte a Palazzo Vecchio", Dedalo, I (1920), 46-52.

Leontief Alpers, S. "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's 'Lives'", J.W.C.I., XXIII (1960), 190-215.

Lupo Gentile, M. "Studi sulla storiografia fiorentina alla corte di Cosimo I", Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, XIX (1905), 2-163.

McGrath, R.L. "The 'Old' and 'New' Illustrations for Cartari's 'Immagini degli Dei degli antichi'. A Study of 'Paper archaeology' in the Italian Renaissance", Gazette des Beaux-Arts, 104 (1962), 213-226.

Maffei, G.L. "Gli interventi vasariani in Palazzo Vecchio", Studi e documenti di architettura, 6 (1976-1977), 51-66.

Mancini, G. "Cosimo Bartoli (1503-1572)", Archivio storico italiano, 76, ii (1918), 84-135.

Mandelli, E. "La funzionalita` degli interventi vasariani nel Palazzo Vecchio", Studi e documenti di architettura, 6 (1976-1977), 67-82.

Molinari, C. "Delle nozze medicee e dei loro cronisti", Quaderni di Teatro, II, 7 (March 1980) (special number "Il Teatro dei Medici"), 23-30.

Monbeig-Goguel, C. "Giorgio Vasari et son temps", Revue de L'Art, 14 (1971), 105-111.

Mosco, M. "Una 'Descrittione dell'apparato delle stanze del Palazzo de Pitti in Fiorenza' edita a Venezia nel 1577", Antichita` viva, XIX, 2 (1980), 5-20.

Muir, E. "Images of Power: Art and Pageantry in Renaissance Venice", American Historical Review, 84, i (Feb. 1979), 16-52.

Nencioni, C. "Premesse all'analisi stilistica del Vasari", Lingua Nostra, XV (1954), 33-40.

Nencioni, C. "Vasari scrittore manierista?", Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, N.S. XXXVII (1958-1964), 266-72.

Olivato, L. "Profilo di Giorgio Vasari il Giovane", Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archaeologia e Storia dell'Arte, N.S. XX, vol. 17, no. 72 (1970), 181-229.

Olivato, L. "Giorgio Vasari il Giovane: il funzionario del 'Principe'", L'Arte, L, 14 (1971), 5-28.

Olivato, L. "I codici inediti di Giorgio Vasari il Giovane", Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze, 41 (1973-1977), 172-204.

Partridge, L.W. "Divinity and Dynasty at Caprarola. Perfect History in the Room of the Farnese Deeds", Art Bulletin, 60 (1978), 494-530.

Partridge, L.W. Review of R. Harprath, Papst Paul III als Alexander der Grosse. Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg, Art Bulletin, LXX (1980), 661-63.

Partridge, L.W. "The sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola", Art Bulletin, 53 (1971) 467-86 and 54 (1972), 50-63.

Perry, M. "'Candor illesus': the 'Imprese' of Clement VII and other Medici Devices in the Vatican Stanze", Burlington Magazine, 119, no. 895 (1977), 676-686.

Pillsbury, E. "Drawings by Vasari and Vincenzo Borghini for the 'Apparato' in Florence in 1565", Master Drawings, 5 (1967), 281-283.

Pillsbury, E. "An Unknown Project for the Palazzo Vecchio Courtyard", M.K.I.F., XIV, 1 (1969), 57-66.

Pillsbury, E. "The Temporary facade of the Palazzo Ricasoli: Borghini, Vasari and Bronzino", Report and Studies in the History of Art, National Gallery of Art, Washington D.C., 1969-1970, 74-83.

Pillsbury, E. "Vasari and his Time", Master Drawings, 11 (1973), 171-175.

Pillsbury, E. "Vincenzo Borghini as a Draftsman", Bulletin of the Yale University Art Gallery, 1973, 6-11.

Pillsbury, E. "Drawings by Jacopo Zucchi", Master Drawings, 12 (1974), 3-33.

Pillsbury, E. "The Sala Grande Drawings by Vasari and his Workshop: Some Documents and New Attributions", Master Drawings, 14 (1976), 127-146.

Pinelli, A. "La 'Philosophie des images'. Emblemi e imprese fra Manierismo e Barocco", Ricerche di Storia dell'arte, 1-2 (1976), 3-28.

Poggi, G. "Il Vasari e Palazzo Vecchio", Il Vasari, VIII (1936-1937), 43-48 and XIII (1942), 49-54.

Posner, D. Review of C. Dempsey, Annibale Carracci, Burlington Magazine, 121 (1979), 44-45.

Ragghianti, C.L. "Il valore dell'opera di Giorgio Vasari (note per un giudizio critico)", Rendiconti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Ser. 6, IX, 11-12 (Nov.-Dec. 1933), 768-824 - reprinted in Critica d'arte, 26, no. 169-170 (1980), 207-59

Ricci, P.G. "Aneddoti di letteratura fiorentina", Rinascimento, II (1963), 115-44.

Ridolfi, R. "Novita' sulle 'Istorie' del Segni", Quaderni di Belfagor, XV (1960), 663-76.

Rigon, F. "I 'quattro elementi' negli affreschi delle ville palladiane", Antichita` viva, XIV, 6 (1975), 12-20.

Ristori, R. "L'idea del Principato 'civile' in una relazione di Bernardo Sanzio da Rieti, oratore cesareo presso Cosimo I de'Medici", Rinascimento, VII (1956), 75-91.

Ronchini, A.A. "Giorgio Vasari alla corte del Cardinale Farnese", Il Vasari, II (1929), 273-84.

Rouchette, J. "La domestication de l'esoterisme dans l'oeuvre de Vasari", Archivio di filosofia, 1960, 345-370.

Rouen, A. "Palazzo Vitelli alla Cannoniera: The Decoration of the Staircase", Commentari, N.S. 26. (1975), 56-88.

Savino, L. "Di alcuni trattati e trattatisti d'amore", Studi di letteratura italiana, IV (1912), 164-

Schulz, J. "Vasari at Venice", Burlington Magazine, 103 (1961), 500-11.

Seznec, J. "La mascarade de dieux a` Florence en 1565", Melanges d'archaeologie et d'histoire, 52 (1935), 224-243.

Shearman, J.H. "Pontormo and Andrea del Sarto, 1513", Burlington Magazine, CIV (1962), 478-83.

Shearman, J.H. "The Florentine 'entrata' of Leo X, 1515", J.W.C.I., 38 (1975), 136-54.

Sinding-Larsen, S. "The Changes in the Iconography and Composition of Veronese's Allegory of the Battle of Lepanto in the Doge's Palace", J.W.C.I., 19 (1956), 298-302.

Sinding-Larsen, S. "A Tale of Two Cities; Florentine and Roman Visual Contexts for 15th century Palaces", Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, 6 (1975), 163-212.

Spencer, J.R. "Ut Rhetorica Pictura", J.W.C.I., XX (1957), 26-44.

Spini, G. "Questioni e problemi di metodo per la storia del principato mediceo e degli stati toscani del Cinquecento", Rivista storica italiana, LVIII (1941), 76-93.

Spini, G. "I trattatisti dell'arte storica nella controriforma italiana", Quaderni di Belfagor, I (1948) (special number on Contributi alla storia del Concilio di Trento e della controriforma), 109-36.

Spini, G. "Architettura e politica nel principato mediceo del Cinquecento", Rivista Storica Italiana, 83 (1971), 792-845.

Stampfle, P. "A Ceiling Design by Vasari", Master Drawings, 6, iii, (1968), 266-271.

Vasoli, C. "Lucio Paolo Rosello e un'immagine cinquecentesca del Principe", Nuova Rivista Storica, LXV (1981), 552-571.

Vitzthum, W. Review of P. Barocchi Vasari pittore, Complementi al Vasari pittore and Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia, Master Drawings, 3, i (1965), 54-56.

Wilde, J. "The Hall of the Great Council of Florence", J.W.C.I., 7 (1944), 65-81.

Wind, E. "The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura", J.W.C.I., 2 (1938), 75-79.

Wind, E. "The Eloquence of Symbols", Burlington Magazine, 92 (1950), 349-50.

Wittkower, R. "Chance, Time and Virtue", J.W.C.I., I (1937-38), 313-21.

Wittkower, R. "Patience and Chance. The Story of a Political Emblem", J.W.C.I., I (1937-38), 171-77.

Woodhouse, J.R. "Vincenzo Borghini and the Continuity of the Tuscan Linguistic Tradition", Italian Studies, 22 (1967), 26-42.

Woodhouse, J.R. "Some Humanist Techniques of Vincenzo Borghini (1515-1580)", Italian Quarterly, 15 (1971), 59-86.

Zonta, G. "Note Betussiane", Giornale storico della letteratura italiana, LII (1908), 321-366.

Zorzi, G. "Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle sale del piano nobile del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio del 11 Maggio 1574", Arte Veneta, 7 (1953), 123-151.